
مسرحنا
وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة
العدد 72- السنة الثانية
الاثنين 25 ذو القعدة 1429هـ 24 نوفمبر 2008
32 صفحة - جنيه واحد
قصة أنتيجون
.. تاريخ
الدم والدموع
« بازل » تكوين
درامى منقوص
وليس على المشاهد
تكوين الصورة
مصطفى صالح
فنان التشكيل
فى عروض الباليه
عبد المجيد ومجاهد
افتتحا الدورة الـ18
لمهرجان النوادى
سامى طه متحدثاً
عن تجربة
نوادى المسرح

• ارتبط فى ذهن النقاد على مر الأجيال منذ كتب أرسطو كتابه الشهير «فن الشعر» أن الفكاهة والكوميديا يجب ألا يتسللا إلى الأعمال التى تتخذ لنفسها مضامين جادة وإلا عبثت بوقارها ورزانتها.

2

مسرحنا

جريدة كل المسرحيين




تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

رئيس قسم المتابعات النقدية
د. محمد زعيمه

رئيس قسم الأخبار
عادل حسان

رئيس قسم التحقيقات
إبراهيم الحسينى

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائرDA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

ذاكرة النسيان.. عرض فلسطينى يشرح واقع الحال عبر السرد ويقدم كوميديا سوداء عبر التناص اللغوى

ص12

الاعتماد على الموروث الشعبى والخبرات المختزنة لعرضها من جديد فى «الجرة»

ص 11

«الجريح الهائم» مسرحية تقدم عالماً عكس النتاج المخادع للمخيلة الأمريكية

ص21

لوحة الغلاف

سباملوت عرض موسيقى كوميدى قدمه إيريك إيدل بعد أن ظل يحلم بتكوين فرقته الموسيقية التى أصبحت أنجح وأشهر فرق الموسيقى بالولايات المتحدة الأمريكية، وسباملوت تمثل قصة كفاح وذكريات للفرقة وقد حصد هذا العرض محبة الجمهور كما حصل على جائزة تونى لأحسن عرض موسيقى كوميدى عام 2005.

اقرأ ص25

أنتيجون يسرد تاريخاً من الدم والدموع متنقلاً بين جماليات المأساة الإغريقية والرقص الحديث

ص 9

عالم يحتشد بالبسطاء بقدر امتلائه بالانتهازيين.. والنوارس تأكل جيف البشر

ص22



وتعطلت لغة الكلام لنسمع إشارات الجسد فى العروض المسرحية.. هكذا ننصت لعدد من المسرحيين وهم يعلنون عن لغة جديدة للمسرح العربى

ص8



العرض السورى «ليلى والذئب» يواصل لعبة القط والفأر بين السينما والمسرح

ص10



حين تكون شاشة السينما عبئاً على المسرح فى «بازل»

ص 13، 14

مختارات العدد

من كتاب مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينيات تأليف: د.نبيل راغب. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990

لوحات العدد

للفنان العالمى بيكاسو

فى أعدادنا القادمة

تغطيات ومتابعات نقدية لمهرجان نوادى المسرح فى دورته الثامنة عشرة



• النظرة المتعجلة إلى مسرحيات سعد الدين وهبة توحى بأنها كوميديات بسبب روح الفكاهة ولمحات الكوميديا التى تسود أجزاء كثيرة منها.. ولكن مسرحياته تحمل من الجهامة قدرا كبيرا يقترب بها من عالم التراجيديا.

ورش وفعاليات وطموحات بدورة ناجحة

مجاهد وعبد المجيد افتتحا الدورة الـ18 لمهرجان النوادى

يواصل المهرجان الختامى لنوادى المسرح الثامن عشر فعالياته على مسرح قصر ثقافة الزقازيق، والتى تستمر حتى 30 نوفمبر الجارى.

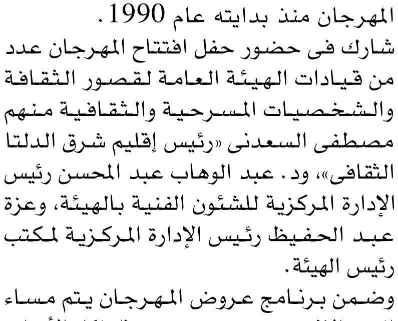
بدأت فعاليات المهرجان مساء الجمعة الماضى بحضور المستشار يحيى عبد المجيد محافظ الشرقية، ود. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشهد حفل الافتتاح تقديم مسرحية «حلم الأجنحة» تأليف وإخراج محمد عشرى لفرقة «نادى مسرح بورسعيد» وتمثيل: شهد خالد، محمد ناصر، محمد جمال، محمد حارس، خالد طلبة، أحمد شعبان، كريم غنيم، محمود جمال، والأطفال: محمود ناصر، محمد سعد، أحمد سعد، إيمان طلعت، أحمد جابر، أحمد بدوى، أحمد مجاهد، تغريد إبراهيم.

شهد حفل الافتتاح تكريم عدد من الشخصيات المسرحية هى: الراحلون نبيل بدران، شوقى عبد الحكيم، حازم شحاتة، أشرف نعيم، إضافة إلى الكاتبة ناهد عز العرب، ومن المنيا المخرج المسرحى حمدى طلبة.

المخرج عصام السيد مدير عام المسرح قال إن دورة المهرجان هذا العام تشهد عودة إقامة الورش المسرحية لشباب النوادى المشارك فى العروض، إضافة إلى عدة فعاليات مصاحبة تنفذ لأول مرة هذا العام.

وأضاف شاذلى فرح مدير النوادى أن قصر ثقافة الزقازيق شهد من قبل فعاليات الدورة الرابعة عشرة عام 2004 وكانت من الدورات الناجحة عبر تاريخ المهرجان منذ بدايته عام 1990.


يحيى عبد المجيد






سامى طه | عبدالرحمن عبده

شارك فى حضور حفل افتتاح المهرجان عدد من قيادات الهيئة العامة لقصور الثقافة والشخصيات المسرحية والثقافية منهم مصطفى السعدنى «رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى»، ود. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة، وعزة عبد الحفيظ رئيس الإدارة المركزية لمكتب رئيس الهيئة.

وضمن برنامج عروض المهرجان يتم مساء اليوم الاثنين تقديم عرض «ممثل لكل الأدوار» تأليف محمود كحيلة وإخراج علاء القمبشاوى لنادى مسرح البدرشين، بينما يقدم نادى مسرح بورسعيد «البلاطوه» تأليف وإخراج أحمد السمان.

وتضم لجنة تحكيم المهرجان فى عضويتها هذا العام د. حسن عطية عميد المعهد العالى للفنون المسرحية والكاتب الصحفى عبد الرازق حسين، والمخرج المسرحى سامى طه، ود. عبد الرحمن عبده أستاذ الديكور بمعهد الفنون المسرحية، والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا.

يقدم المهرجان للعروض الفائزة جوائز تصل قيمتها المالية إلى ثلاثين ألف جنيه، يتم توزيعها خلال حفل الختام بعد إنهاء أعمال لجنة التحكيم وإعلان الجوائز مساء الأحد القادم 30 نوفمبر الجارى.


عادل حسان



أفضل عرض.. أفضل مخرج.. أفضل ممثل.. أفضل أداء جماعى

«باب الفتوح» يحصد جوائز مهرجان شبرا الخيمة.. و«العمة والعصاية» فى المركز الثانى

منحت لجنة تحكيم مهرجان شبرا الخيمة جائزة خاصة لفرقة نادى قصر ثقافة طنطا عن الأداء الجماعى المتميز لفريق عرض «باب الفتوح».

كانت اللجنة المكونة من النقاد أحمد عبد الرازق، عبد الغنى داود، محمد زهدى، قد أعلنت الأسبوع الماضى نتائج الدورة السادسة عشرة للمهرجان والتى رأسها د. أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وأدارها محمد فهمى مدير قصر ثقافة شبرا الخيمة، أقيم حفل الختام مساء السبت 15 نوفمبر الماضى.

ذهبت جائزة أفضل عرض إلى «باب الفتوح»، ونال مخرجه محمود عبد العال جائزة أفضل مخرج، وتقاسم بطله وائل مصطفى جائزة أفضل ممثل مع أيمن صابر بطل عرض «العمة والعصاية» لفرقة المصراوية، بينما تقاسمت بطلة «باب الفتوح» شيماء إبراهيم الجائزة الثانية للتمثيل «سيدات» مع وفاء عبد السميع بطلة «حاول مرة أخرى».


مشهد من مسرحية باب الفتوح

عن العرض نفسه «باب الفتوح» حصل محمد رشاد على الجائزة الثانية فى الغناء.

عرض «العمة والعصاية» لفرقة المصراوية نال حصة معتبرة من جوائز المهرجان فبالإضافة إلى جائزة أفضل ممثل نال العرض الجائزة الثانية لأفضل عرض، ونال مخرجه خالد العيسوى جائزة الإخراج الثانية، وكانت بطلته مى عبد الرازق الأوفر حظا حيث تقاسمت جائزة أفضل ممثلة مع دينا أبو عتاب بطلة عرض «العمة والعصاية» أيضا ولكن لفرقة ميت غمر وحصل الديكوريست محمد جابر عن العرض نفسه على الجائزة الأولى فى الديكور، وليوناردو عادل عن الموسيقى، وسيد جابر عن الغناء.

على لائحة جوائز المهرجان جاءت أيضا عروض «العمة والعصاية» لجمعية تنمية المواهب بميت غمر والذى تقاسم الجائزة الثالثة مع عرض «حاول مرة أخرى» لنادى قصر ثقافة شبرا الخيمة وحصل مخرجه محمود أبو الغيط على الجائزة الثالثة فى الإخراج مناصفة مع خليل تمام عن عرض «حاول مرة أخرى».

وتقاسمت صباح فاروق ومنال عامر جائزة التمثيل الثالثة، بينما تقاسم جائزة التمثيل الثالثة للرجال رفيق القاضى عن عرض «الإعصار» وناصر سنبل عن عرض «طاقة شوف» وهو العرض الذى نالت عنه شرين شحات على الجائزة الثانية فى الديكور وأحمد خلف عن الجائزة الثانية فى الألحان.

وأوصت لجنة التحكيم بمنح شهادات تميز لدينا أيوب عن «كل حاجة للبيع» وأميرة النشار عن «حاول مرة أخرى» وإلهام إبراهيم عن «إعدام مع وقف التنفيذ» وغادة محمد إسماعيل عن «طاقة شوف» ومحمد إكرام عن «الإعصار» وإبراهيم حافظ عن «أخبار.. أهرام.. جمهورية».

كواليس

د. أحمد مجاهد

من الجمل التى ليست بحاجة للتأكيد أن نقول إن مهرجان نوادى المسرح واحد من أهم الأنشطة التى تضطلع بها الهيئة العامة لقصور الثقافة حيث تقدم الشباب بحيويته وجرأته بعيداً عن الوصاية التى يمكن أن تمارس فى مسارح أخرى، فالحرية أهم عناصر هذه التجربة، خاصة أنها تمارس اختيارها للنصوص ولمكونات العرض دون الشروط الرقابية ودون قيد الميزانية، وقد تأسست هذه التجربة التى طورت نفسها لتضع تاريخاً يمكن أن نرصده ونتحاور حول تطوره، لكننا فى كل الأحوال أمام تجربة ترسخ طريقها كل يوم لأنها تطرح تصورات جديدة ورؤى مفارقة للعادى والمألوف فى شروط الإنتاج واختيار النصوص وعناصر الديكور، بل والممثلين، وقد لاقت هذه التجربة تعاطف ومحبة عدد كبير من نقادنا الذين رأوا فيها برلمانا حقيقياً للمسرح الشبابى، يمارسون فيه طرح المفارقات على عدة مستويات لنخرج فى النهاية بعصارة الجمال المنتج الذى يجتذب الجمهور الذى يعد غاية من غاياتنا.

إن مهرجان النوادى هو تمثيل حقيقى للبناء الذى يحتضن الشباب من كل بيوت وقصور الثقافة ليعرضوا رؤاهم ويتواصلوا عبر عروضهم. إنه حوار الفن حين يخاطب الفن، والجمال حين يواجه القبح، والأحلام حين تتحقق على أرض الواقع المسرحى.

إن ثقتى كبيرة فى نقادنا الذين احتضنوا هذه التجربة، وإننى على يقين من دعمهم لهؤلاء الشباب الذين نساندهم بقوة ونقف إلى جوار تجاربهم التى نثق أنها تقدم حالة مختلفة، وتاريخ هذا المهرجان يضع أمامنا الإشارات التى تبصرنا بطرائق تطويره، إضافة للتوصيات التى ننتظرها لتكون محل التنفيذ حتى نضع أحلام وطموحات الشباب الذى نقدر تجاربه على أرض الواقع ليواجه برؤاه، وما يطرحه من جماليات، ما نراه فى الواقع من قبح يشوه الجمال ويعوق مسيرتنا نحو التقدم.



• إن سعد الدين وهبة يخفى تحت كل هذا المرح جهامة وتشاؤما ومواجهة دائماً لمحنة الإنسان، ولكنه رغم كل هذه الجهامة وهذا التشاؤم وهذه المواجهة خال تماما من المرارة التى تأكل القلب وتسمم الفكر وتعوق الإنسان.

كان شعاره «نريد الحياة للمسرح والمسرح للحياة»

طلبة العلوم القانونية والاقتصادية يقتنصون الجائزة الكبرى لمهرجان المسرح الجامعى بطنجة



فازت مسرحية "الفهاماتور" لفرقة من "كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية" لسلا بالجائزة الكبرى للمهرجان الوطنى للمسرح الجامعى بطنجة، والذى نظمته تحت شعار "نريد الحياة للمسرح والمسرح للحياة"، جمعية الفعل الجامعى للمدرسة الوطنية للتجارة والتسيير بطنجة وجامعة عبد المالك السعدى، بشراكة مع المعهد الفرنسى للشمال".

أعرب حذيفة أمزيان، مدير المدرسة الوطنية للتجارة والتسيير، عن الدور الطلائعى للمسرح الجامعى، الذى يسعى إلى خلق فرجة حقيقية، وإلى ترسيخ قيم الحق والجمال. واعتبرت مديرة المعهد الفرنسى طنجة – تطوان، أن المسرح يشكل فرصة للتواصل بين مختلف الفئات، فى حين اعتبرت سلمى الطود، نائبة عمدة مجلس المدينة أن المهرجان هو فرصة لعرض المستوى الفنى والجمالى الذى وصلت إليه الممارسة المسرحية بالمغرب.

وأكد الأستاذ الطاهر القور، تميز هذه الدورة التى تعرف مشاركة مجموعة من الفرق المشهود لها بالكفاءة فى كل المهرجانات المسرحية الجامعية، وأن الهدف من تنظيم هذا المهرجان لا يرتبط فقط بالبعد الفرجوى، لكن بحلم كبير فى أن نجعل من طنجة فضاء للممارسة المسرحية الجادة والهادفة.

كانت عروض المهرجان قد انطلقت بمسرحية "قالوا لا" لفرقة فضاءات المسرح التابعة للمدرسة الوطنية للتجارة والصناعة طنجة.

أما العرض المسرحى الثانى فحمل عنوان "البيت" لفرقة مسرح الحى الجامعى بتطوان، وجسد الوضع العربى بكل اختلالاته، والصراع مع العدو من أجل البيت الذى يرمز للوطن والأرض والذاكرة. فى حين استعرض العرض الثالث "فصيلة على طريق الموت" لمختبر أمل المسرح بمراكش حياة فصيل من الجيش فى منطقة ملغمة تنتهى بقتل قائدها، الذى كان يمارس مختلف أشكال التعذيب فى حق فصيلته.

كان العرض الرابع لكلية الحقوق بسلا معنوناً بـ "الفهاماتور" وتحكى المسرحية، التى تدخل فى نطاق المسرح العبثى، إشكالية الحوار والتواصل داخل المجتمع.

مفارقات ساخرة ومشاكل المكفوفين فى «شمس الليل» والفولكلور المغربى فى «خدم لالة»



أما العرض الخامس، فكان لورشة موليير للمسرح لكلية طب الأسنان بالدار البيضاء، التى قدمت مسرحية حملت عنوان "شمس الليل" والتى تناولت حياة مجموعة من المكفوفين وما يتعرضون له من مشاكل. وتميز العرض باعتماده على المفارقة الساخرة وعلى الجمع بين المتناقضات مع الحفاظ على بعده الدرامى. فيما تناول العرض السادس"جنان العشق" لفرقة شكسبير للفن الدرامى بجامعة الحسن الثانى بالمحمدية، لموضوعه العشق انطلاقا من الثراث الشعبى المغربى، على مستوى اللغة والملابس والحركات المسرحية.

أما العرض الأخير، فكان من تشخيص ورشة البحث المسرحى والموسيقى بالدار البيضاء، وحمل عنوان "خدم لالة" وجرت أحداثه فى إحدى القرى المغربية الغنية بالعادات والتقاليد.

وشاركت مسرحية "ولها اسم آخر" لفرقة جامعة الفاتح من ليبيا، التى تروى قصة الإنسان من نشأته من العدم فى جو يملؤه الذهول، ومسيرة حياته، مع سيناريو بلغات مختلفة تعكس تنوع شعوب العالم وتعكس معاناتها.

أما الفرقة الفرنسية لجامعة "دو برفانس" فقد أبدعت فى نقل واقع حياة سكان المقاطعة الصينية سى تشوان، من خلال حياة امرأة تتنازعها دوافع الخير ونوازع الشر، تبعا لظروفها المادية الصعبة وإكراهات الفقر والبحث عن الحلول فى المنطقة الرمادية بين العالمين.

وتضمنت فعاليات هذه الدورة ورشة السينوغرافيا والملابس، وندوة حول موضوع السياسات الثقافية بالجامعات المغربية.

شادى أبو شادى

قراءات مسرحية فلسطينية فى لندن



عماد فراجين

ينظم المجلس الثقافى البريطانى بالتعاون مع مسرح الرويال كورت، أسبوعا للقراءات المسرحية من العالم العربى، فى مسرح الرويال كورت فى لندن، بمشاركة عدد من الكتاب من فلسطين ومصر والأردن ولبنان والمغرب وتونس وسوريا، بغرض إتاحة فرصة للنقاش المفتوح فى مواضيع خاصة متعلقة بقضايا العالم العربى والمملكة المتحدة معاً.

وقد قدم الكاتب الفلسطينى عماد فراجين قراءته المسرحية التى تتناول أزمة أربعة فلسطينيين يتشاركون فى زنزانة واحدة.

ويأتى هذا النشاط تتويجا للشراكة مع مسرح الرويال كورت فى إطار مشروع «الكتابة المسرحية»، الذى يديره المجلس الثقافى البريطانى، بهدف تشجيع الكتّاب الشبان على تطوير مهاراتهم فى مجال الكتابة الدرامية للمسرح من شتى بلاد منطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا.

«درب المجانين» على مسرح كلية التقنية



عبدالله البطاشى

قدم مسرح مزون العمانى الأسبوع الماضى مسرحية (درب المجانين) على مسرح الكلية التقنية، وأشار يوسف بن محمد البلوشى رئيس مسرح مزون إلى أن المسرحية طرحت قضايا اجتماعية مثل الحوادث وظاهرة غلاء الأسعار وبعض قضايا الشباب، حيث تعالج المسرحية هذه القضايا بأسلوب اجتماعى كوميدى، وتحاول إيجاد الحلول لها، مشيرا إلى أن هذه المسرحية طافت العديد من مناطق وولايات عمان ولاقت حضورا جماهيريا غير مسبوق، ويلعب بطولة المسرحية نجم الجرادى وعبد الله الشيشى وأحمد البطل ومحمد النعمانى وخميس الشقصى، والمسرحية من تأليف عبدالله البطاشى وإخراج يوسف البلوشى.

«قصر المعتصم» اليمنية تختتم الفعاليات الثقافية لدمشق

اختيرت المسرحية اليمنية (فى قصر المعتصم) إعداد طلاب ومدرسى معهد الفنون الجميلة بعدن للمشاركة فى الفعاليات الثقافية والفنية، التى ستقام فى العاصمة السورية دمشق فى شهر ديسمبر المقبل احتفالا باختتام الفعاليات الثقافية لدمشق عاصمة الثقافة العربية 2008.

نائب مدير عام معهد الفنون الجميلة بعدن جمال الترمدى قال إن الاختيار جاء لما تضمنته المسرحية من عمل فنى وإبداعى يتحدث عن الأصالة اليمنية، ويبرز الأدوار العربية القديمة بتراثها الحضارى القديم، ويجمع بين أصالة الماضى وثقافة الحاضر المبدعة فى أطروحات ممزوجة بروح الإخاء والتواضع والروابط والوحدة والأصالة العربية.

إيه الأخبار..؟

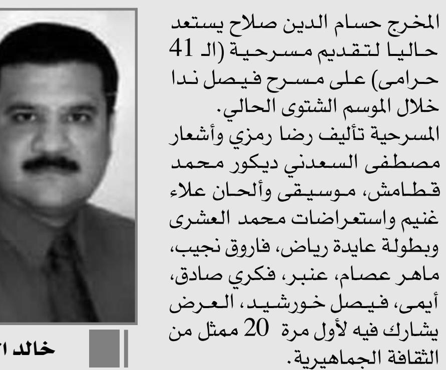


د. سامح مهران

المركز القومى للمسرح ينظم فى السابعة مساء اليوم ندوة خاصة لمناقشة العرض المسرحى "بازال" تأليف وإخراج د. سامح مهران، وبطولة نيرمين زعزع، جلال عثمان، يحيى أحمد، خالد النجدى، رانيا النجار، ديكور وملابس د. محمود سامى، وموسيقى عمرو شاكر، والإنتاج لفرقة مسرح الشباب.



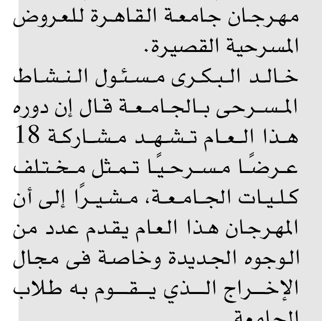
عايدة رياض



المخرج حسام الدين صلاح يستعد حاليا لتقديم مسرحية (الـ 41 حرامى) على مسرح فيصل ندا خلال الموسم الشتوى الحالي. المسرحية تأليف رضا رمزي وأشعار مصطفى السعدني ديكور محمد قطامش، موسيقى وألحان علاء غنيم واستعراضات محمد العشرى وبطولة عايدة رياض، فاروق نجيب، ماهر عصام، عنبر، فكري صادق، أيمى، فيصل خورشيد، العرض يشارك فيه لأول مرة 20 ممثل من الثقافة الجماهيرية.



خالد البكرى



• تبدأ يوم الخميس القادم فعاليات مهرجان جامعة القاهرة للعروض المسرحية القصيرة.

خالد البكرى مسئول النشاط المسرحى بالجامعة قال إن دوره هذا العام تشهد مشاركة 18 عرضًا مسرحيًا تمثل مختلف كليات الجامعة، مشيرًا إلى أن المهرجان هذا العام يقدم عدد من الوجوه الجديدة وخاصة فى مجال الإخراج الذي يقوم به طلاب الجامعة.

• ساقية الصاوى تشهد فى الثامنة من مساء اليوم حفلا خاصا للفنان أشرف محروس.



• قد يعترض البعض على استعمالنا للفظ «الفكاهة» ويقترح استعمال لفظ «الكوميديا» لأنه يحمل تحديدا أكاديميا أكثر.. وقد يمتد اعتراضه إلى استعمالنا للفظ «روح» لأنها كلمة مطاطة تحمل معانى كثيرة.

العدد 72 24 من نوفمبر 2008



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

4 نصوص عالمية وواحد لبهيج إسماعيل

كليات الآداب والعلوم والتربية الموسيقية تستعد لمهرجان «المسرحيات القصيرة»



مشهد من عرض كيوبيد فى الحى الشرقى

استعداداً لمهرجان المسرحيات القصيرة بجامعة حلوان بدأت فرق المسرح بكلياتها المختلفة بروفات مكثفة للعروض التى ستشارك بها.

كلية الآداب اختارت نص «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة، من إخراج منير النجار لتشارك به فى المهرجان لأول مرة، والبطولة لعبد الهادى محمود، أسماء حمدى، مها إيهاب، لبنى عمر، مى جمال، داليا محمد، منى رزق، روان محمد، سيد عمر، نورهان منتصر، شادى عبد الرحمن، ديكور مصطفى عبد الشافى، استعراضات إبراهيم عبده.

وتدخل كلية العلوم المنافسة بعرض «الحضيض» المأخوذ عن نص لمكسيم جوركى، إخراج عمر قطامش، وبطولة: صلاح الدالى، نصر يوسف، مريم النحراوى، مريم محمد، أميرة إسماعيل، آية محمد، محمد البدوى. ويرصد العمل المأساة الحقيقية التى يعيشها الفقراء كل يوم.

وتشارك كلية التربية الموسيقية بعرض «العطر» عن رواية باتريك زوسكند، إخراج وسام المدنى، موسيقى شريف قطب، وتمثيل: إسلام حسين، سالى مجدى، أحمد كمال، محمد العشرى، كاميليا أحمد، شهاب البنا، محمود قنديل، نور الهدى، أحمد سمير، وائل كرم، أمنية محمد، مرام ممدوح، منة أحمد. وتروى الأحداث حكاية قاتل محترف يضع عطره الخاص ليسيطر على العالم.

فيما قام المخرج أحمد نجدى بإعداد عرض «كرنفال الأشباح» عن نص موريس دى كوبيرا، الذى يناقش إمكانية وجود بروفيسير متخصص فى إحياء الموتى.

والعرض بطولة: رويدا نبيل، محمد نبيل، إسلام عبد اللطيف، محمد الدسوقى، وسام صلاح، هلال مصطفى، أحمد فاروق، عمرو حسين، عثمان فلفل، سميحة رأفت، فاطمة السيد، هاجر على، هبة أحمد، محمد جمال، محمد سعيد، وليد صلاح.

ومن إعداده يقدم أيمن الوكيل العمل الوحيد غير المأخوذ عن نص عالمى، حيث اختار نص «الجنة الحمراء» لبهيج إسماعيل ليقدمه لفريق كلية الحقوق ويناقش من خلاله حكاية مجموعة من المحكوم عليهم بالإعدام يقررون الهرب ليكتشفوا فى النهاية أنهم يهربون إلى الوهم!

والمسرحية من بطولة: عبد الله عفيفى، حسام علاء، محمود عبد الواحد، محمود مدحت، محمود سيد محمود، محمود مجدى، أمل عبد الله، شيماء مجاهد، دينا طه، سندس محمد، محمود هوارى، محمد رضا، محمد سيد، عادل محمد، حسام محمد.

سها سامى

المجانين يحاكمون البارون

تواصل فرقة المجانين المسرحية بروفات العرض المسرحى «البارون» وذلك بقاعة مركز سعد زغلول الثقافى، وتدور أحداث العمل حول الخوف عندما يحاصر الإنسان ويحرمه حتى من أحلامه.

عمرو البحر مؤلف ومخرج العرض شدد على أن مسرحيته لا تحمل أبعاداً سياسية، وإن لامست حالة القهر التى تتم ممارستها على الإنسان العادى.

وذكر البحر أن العمل سيعرض فى ساقية الصاوى أول ديسمبر المقبل، كما ستعرض بقاعة مركز سعد زغلول فى موعد لم يتحدد بعد، كما أشار إلى رغبته فى عرض المسرحية ببهو قصر البارون الشهير بمصر الجديدة.

مسرحية «البارون» بطولة أسماء البحر، ياسر حشيش، محمد فريد، إيمان مشهور، هدير، بولا، أحمد عويس، سيد عرفة، مروان حمدى، محمد عادل، محمد عبد العزيز.



عمرو البحر

مرام حسن

«وحّدوه» على مسرح الشباب

بدأ المخرج إسلام إمام بروفات العرض المسرحى «وحدوه» من إنتاج مسرح الشباب.

المسرحية بطولة: إيهاب بكير، أحمد عبد الهادى، ريم حجاب، محمد الصغير، وليد فواز، رامى الطمبارى، ويناقش العرض معاناة المواطن العادى والقهر الذى يعيشه فى إطار كوميدى.





إسلام إمام

«الصامتون» يحلقون.. بـ «أجنحة صغيرة»



قدمت فرقة «الصامتون» للأداء الحركى مسرحيتى «أجنحة صغيرة» و«نيران صديقة» الأسبوع الماضى بساقية عبد المنعم الصاوى من إعداد أيمن فاروق، وإخراج رضا عبد العزيز.

«الصامتون» هى أول فرقة استعراضية من الأطفال والشباب من ذوى الاحتياجات الخاصة من فئة فاقدى السمع فى العالم، وسبق لهم تقديم مسرحية «أجنحة صغيرة» والتى تعد أشهر أعمال الفرقة عن العزلة التى يعيش فيها الصم والبكم؛ حيث تصورهم يعيشون داخل أصداف بعيدا عن قسوة المجتمع.

هداية محمود

صيدلة القاهرة فى مصحة دورينمات



د. أحمد جمال

استعداداً للمشاركة فى مهرجان الجامعة بدأ فريق المسرح بكلية صيدلة القاهرة بروفات العرض المسرحى «علماء الطبيعة» عن نص لدورينمات، إخراج معتصم شعبان.

تدور الأحداث فى مصحة للأمراض العقلية، حول سلسلة جرائم قتل، يتهم بها ثلاثة علماء من نزلاء المصحة.

المسرحية بطولة الشيماء رضوان، أميرة عاطف، أحمد بسطويسى، أحمد جمال، راندا يوسف، مصطفى خالد، أحمد عز، مصطفى هانى، محمد مجدى، نهى يوسف، إيمان سمير، هدير صبرى، حسام خالد.



عمرو حسان

دورة تمثيل فى جمعية أنصار التمثيل

تنظم جمعية أنصار التمثيل والسينما دورة تدريبية فى مجالات الإلقاء، إعداد الممثل، سيكودراما، تليفزيون، دراما مسرحية وذلك ابتداء من أول فبراير المقبل، وقد بدأت الجمعية فى تلقى طلبات الراغبين فى المشاركة فى الدورة هذا الأسبوع.

وفى إطار نشاط الجمعية بدأ المخرج إبراهيم الشيخ بروفات مونودراما «مذكرات نبوية» من تأليفه وبطولة ياسمين إمام ليمثل بها الجمعية فى مهرجان باكثير المسرحى.



إبراهيم الشيخ

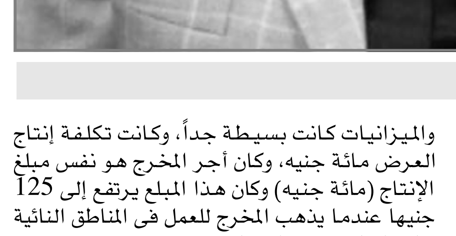


• قاعة مسرح تشاى وفسكى بالمركز الثقافى الروسى تشهد مساء غد الثلاثاء حفلاً دارسياً بإشراف د. مارليس يونسخاتوف.

• إن النقد مثله مثل أى علم متطور يخضع لكل التحولات التى تطرأ على العقل البشرى والنفس الإنسانية، وإذا لم يسايرها نبذته ورفضته ولفظته.



عم سامى
تاريخ مسرح الثقافة الجماهيرية يمشى على قدمين!!



سامى طه

لا يوجد أحد فى مسرح الثقافة الجماهيرية .. لا يعرف العم سامى. العم هو اللقب الذى اصطلح عليه الجميع.. ليس بقدرته الكبيرة على الاحتواء والفهم.. ولا لابتسامته المميزة التى تحتضن الكل..

ولكن السبب الأهم، هو أن العم سامى طه.. هو تاريخ مسرح الثقافة الجماهيرية، يمشى على قدمين!





مسرح الجيب

• ليكن سؤالنا الافتتاحى عن النشأة وبوادر التكوين الفنى والثقافى، وما تحب أن تذكره عن هذه الفترة..؟

– كانت بداية معرفتى بالمسرح عندما كنت أعيد الثانوية العامة فى مدرسة الخديوية الثانوية، وكنت قد انتقلت إليها من بركة السبع، وقتها كانت فرقة مسرح الجيب مزدهرة فنيا، وهذا ما دفعنى وغيرى للانضمام لها ممثلا لأدوار ثانوية ومساعداً لبعض مخرجيها، وقد استفدت كثيرا من تدريبات كرم مطاوع وسعد أردش وعملهما على النصوص الإغريقية، ولأول مرة فى حياتى أتعرف على «مسرح الأرينة»، وكنا نعشق فى هذه الفترة كتاب المسرح الوجوديين أمثال سارتر، وكامى، والأخير تحديدا كان معشوق جيلى من الشباب، وقد تأثرت شخصيا بمسرحيتيه «الغريب، الطاعون».



.. وهبة وعاشور وفرج

• ومن الكتاب المصريين ألم يكن هناك كاتب مفضل لك ولجيلك..؟

– فى هذه الفترة تحديداً تربينا جميعاً على المسرح العالمى، وبالنسبة لى كان تنيسى وليامز من أهم الكتاب الذين قرأت لهم، وقد كان هذا الكاتب واحداً من أسباب دخولى المعهد العالى للفنون المسرحية عندما كتبت عنه فى اختبارات دخولى للمعهد، فهو كاتب يهتم بمزج الدراما النفسية بالاجتماعية فى سياق مدهش ولازالت كلماته فى مقدمته لنص «هواية الحيوانات الزجاجية» ترن فى أذنى حتى الآن، عندما تحدث عن وضعيته الاجتماعية التى بدأت تتغير من إنسان آت من الجنوب الأمريكى للشمال المتقدم، وذلك بعد كتابته لهذا النص تحديداً والذى تسبب فى شهرته، فقد حكى فى هذه المقدمة عن «كنبة منقوشة ومزخرفة» مغطاة بالستان الأخضر، ودلل بها على انتقاله من طبقة اجتماعية لأخرى، كنا جميعاً نحلم بهذا الانتقال مثله..

أما بالنسبة للكتاب المحليين فقد قرأت كثيراً واستفدت من نعمان عاشور، وسعد وهبة، وألفريد فرج، وبعد دخولى للمعهد ازدادت العلاقة ببقية كتاب هذه الفترة.

الأساتذة والزملاء فى الستينيات

• ماذا عن هذه الفترة فى بداية الستينيات.. الزملاء.. الأساتذة النجوم..؟

– كان نبيل الألفى هو عميد المعهد حينما التحقت به، ظلت عمادته ثلاث سنوات حتى انتهينا فى السنة الرابعة لرشاد رشدى عميدا للمعهد، وبالطبع لكل منهم سياسته الخاصة فى العمل الإدارى والثقافى، أما جيل أساتذتى الذين تتلمذ عليهم جيلى فقد كانوا: إبراهيم حمادة، أحمد عباس صالح، فوزى فهمى، سمير سرحان.

وكان من أهم نجوم هذه الفترة من حيث التألق والتوهج الشاعر نجيب سرور، وهو من أهم ظواهر هذا العصر التى لفتت انتباهنا إليها بقوة.



عن نجيب سرور

• كيف..؟

– كان مدرسا فى المعهد، وشاعراً، وممثلاً ومخرجاً.. كان أشياء كثيرة ملخصها كونه نجما لجيلة، وزادت شهرته عندما حول كرم مطاوع قصيدته «يس وبهية» إلى عمل مسرحى، فنجيب سرور كان له كاريزمته الخاصة والتى لفتت انتباه الكثيرين إليه، هذا برغم عيبه كإنسان زجاجى.

• أليس كل موهوب حقيقى هو هذا الإنسان الزجاجى، فالمبدع الحقيقى ليست لديه نفسية المقاتل الشرس التى يتمتع بها غيره..؟

– دعنى أقول إن الظروف فى هذه الفترة كانت كلها ضده وهو لم يكن لديه هذه المقاومة المطلوبة، فهو مثلاً بالرغم من أنه كان أستاذاً فى المعهد، إلا أنه كان مدرساً غير منتظم ولا ملتزم، وليس له جدول محاضرات ثابت، كان لا يخطط لحياته بمثل هذا النظام الذى خطط به آخرون لحيواتهم.



تعدد المدارس النقدية

• دعنا نتحدث عن نقاد هذه الفترة..؟

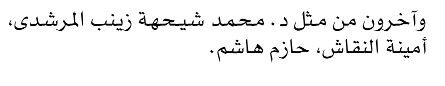
– كان د. محمد مندور مؤثراً جداً فى هذه الفترة بالرغم من أننى لم أعاصره كأستاذ، كان أيضا د. على الراعى له نفس التأثير، وقد كانت تعجبنى جدا فكرة التعدد فى مدارسهم النقدية، فلكل منهم مدرسته وحيويته الخاصة فهذا له منهجه الاجتماعى وهذا يدعو لمدرسة «الفن للفن»..



كثرة من المتميزين

• وماذا عن زملاء هذه الفترة..؟

– دفعتى فى قسم الدراما والنقد بالمعهد كان بها الكثيرين من المتميزين ومنهم من سارت بهم الحياة ليصبحوا فاعلين ومؤثرين فى الحركة المسرحية المصرية، فمنهم الآن عميد المعهد د. حسن عطية وآخرون من مثل د. محمد شيحهة زينب المرشدى، أمينة النقاش، حازم هاشم.



فى الثقافة الجماهيرية

• وماذا عن سنوات ما بعد المعهد..؟ وبداية العمل داخل جهاز الثقافة الجماهيرية؟

– كان مزدهرا جداً فى هذه الفترة وهى النصف الثانى من عقد الستينيات جهاز الثقافة الجماهيرية بإدارة واعية لسعد الدين وهبة، وهذا ما جعلنى أكتب فى رغبات التوظيف فى استمارة القوى العاملة رغبة الالتحاق بالعمل داخل هذا الجهاز، وتحقق ذلك بالفعل، وتوجهت للعمل بإرادتى الخاصة، وأقام سعد وهبة لنا دورة إعداد للرواد، وكانت الدورة التى حضرتها هى الخامسة من تلك الدورات التى أقامها وهبة للعاملين.

وكانت أولى تجاربى الإخراجية داخل هذا الجهاز فى قصر ثقافة الريحانى، وكان نص «الراجل اللى ضحك على الملايكة» لعلى سالم، وتم ترشيحى بعدها للعمل مديرا لمسرح الطفل بجاردن سيتى، ولكننى لم أوافق على هذا الترشيح، وهذا ما دعا سعد الدين وهبة لأن يقترح أن أكون مديرا لثقافة محافظة قنا، وهو ما وافقت عليه، واستمر ذلك عامين ونصف العام، وكانت هذه الفترة من أزهى وأهم فترات عملى بالثقافة الجماهيرية، وذلك لأن البيئة هناك كان بها زخم فنى كبير يساعد جدا على الإبداع، وبسبب هذه الفترة تم وضع قنا على الخريطة الثقافية بشكل قوى، وقد اختتمت هذه الفترة بمهرجان الجنوب المسرحى، وكان به 12 فرقة تمثل جميع أقاليم الجنوب فى مصر.



فرق الأقاليم

• ماذا عن مشهد العودة لإدارة المسرح أو ما كانت تسمى به فى هذه الفترة «فرق الأقاليم»..؟

– بالفعل لم تكن هناك تسمية إدارة المسرح كما هى عليه الآن، ولكن كانت هناك فرق الأقاليم المسرحية، وكانت هذه الفرق لا يزيد عددها عن 40 فرقة مسرحية، ولم تكن هناك أيضا تقسيمات نوعية لهذه الفرق كما هو الآن .. (القصور، البيوت، القوميات) والميزانيات كانت بسيطة جداً، وكانت تكلفة إنتاج العرض مائة جنيه، وكان أجر المخرج هو نفس مبلغ الإنتاج (مائة جنيه) وكان هذا المبلغ يرتفع إلى 125 جنيها عندما يذهب المخرج للعمل فى المناطق النائية خارج القاهرة وضواحيها.

كان هناك أيضا مشرفون لهذه الفرق يساعدون على ازدهارها مثل ألفريد فرج، حسن عبد السلام، كما كانت إدارة هذه الفرق بها مجموعة متميزة من المخرجين مثل: رءوف الأسيوطى، إميل جرجس، عباس أحمد، حافظ أحمد حافظ، حسين جودة، ماهر عبد الحميد،.. ومن النقاد: محمد هويدى، محمد زهدى، جمال عبد المطلب، فكرى النقاش، وكان يقود هذه الكتيبة المشرف العام على هذه الفرق محمد سالم.



ظروف السفر

• داخل هذا الاستعراض السريع هل يمكن أن تحدثنا عن فترة سفرك خارج مصر للسعودية؟.

– يمكننى أن أقول إنه كان هناك إجبار على السفر، كانت هناك ظروف سياسية واجتماعية قاهرة، وفترة السبعينيات كانت قاسية جداً على كل مثقفى مصر والمسرحيين خاصة، فقد كانت القيادة السياسية وقتذاك لا تولى الاهتمام الكافى بالدور الثقافى، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الأزمات الشخصية فى مواجهة أعباء الحياة.

لكن فترة السفر أفادتنى رغم ذلك بالقدرة على إعادة تأملى للواقع وفرزه من جديد، وأفاتنى أكثر فى قراءة كتب التراث والتى كانت مزدهرة أكثر من غيرها فى دول الخليج والسعودية، وكانت هذه النوعية من القراءة تنقصنى جدا.



عودة للمشهد المسرحى

• ماذا عن مشهد العودة ثقافيا ومسرحيا و.. و..؟

– كانت العودة فى أواخر الثمانينيات وتحديداً فى عام 89، ووقتها كان المشهد المسرحى قد تغير تماما، فقد ظهرت التقسيمات النوعية لفرق الأقاليم إلى ما هى عليه الآن وكان مصطفى المعاذ، ومحمد زهدى، ومحمود عبد الله هم المشرفون على هذه الفرق، والتى زاد عددها إلى ما يقرب من مائة فرقة، يقودها بوعى آنذاك الكاتب يسرى الجندى ونائبه فى الإدارة الكاتب أبو العلا السلامونى، وبالطبع زادت قيمة الشرائح المادية إلى 15 ألف للفرق القومية و10 آلاف للقصور، وخمسة للبيوت، وتم فى هذه الفترة إنشاء الفرقة المركزية بالإدارة، وأشرف عليها فى بدايتها الفنان على الغندور.

• هل اختلفت سياسة فرق الأقاليم قبل السفر عنها بعد عودتك، عندما أصبحت إدارة عامة للمسرح..؟

مسرح الجيب نبهنى للمسرح.. والمعهد وطد علاقتى بالجميع

• مسرح سيد درويش بالإسكندرية يشهد فى الـ 11 من صباح غد الثلاثاء حفلاً لفرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقى والغناء العربى.



• تتوقف الفكاهة فى مسرحية «كفر البطيخ» على سوء التفاهم والتلاعب بالألفاظ الذى لا يؤثر على أحداث المسرحية أو مواقفها، بل يلعب مجرد دور الزخرف الفكاهى الذى يثير الضحك.



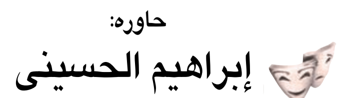


تنيسى وليامز سارتر.. كامو... وعاشور وفرج وسعد وهبة أسماء محفورة فى ذاكرتى

«الراجل اللى ضحك على الملايكة» .. أولى تجاربى الإخراجية

كنت مجبرا على السفر فى السبعينيات.. فى فترة قاسية على كل المثقفين

حاوره:
إبراهيم الحسينى



– بالطبع، فقد أصبح هناك اهتمام خاص بالكتاب المحليين، وكذا بالجانب التثقيفى والفكرى، وأصبح هناك منهج خاص فى الإدارة يعتمد على التنوير، بالرغم من أن سعد الدين كان لازال هو على رأس الجهاز، وقد ظلت سياسة الهيئة الثقافية محافظة بقدر الإمكان على فكرة التنوير قبل وهبة ومع توالى ظهور حمدى غيث، صلاح عبد الصبور، عبد المعطى شعراوى، على رئاسة هذا الجهاز.

فقد كان قرار الإنشاء الذى قام به سعد كامل مقصوداً من ورائه تنمية الحرف البيئية والثقافات المحلية وكذا المواهب فى هذه المناطق، ومجىء سعد وهبة أضفى طابعاً وطنياً ثقافياً أكثر من ذى قبل، وربما تكمن عبقرية وهبة فى التوازن الذى أحدثه بين الثقافة والسياسة أكثر من غيره.



نوادى المسرح

• لننتقل إلى محور آخر ربما يكون هو أهم محاور حديثنا، وهو محور نوادى المسرح.. لنقل أولاً كيف كانت الفكرة..؟

– عندما عدت من السفر كما قلت فى عام 1989 عملت كمشرف للفرقة المركزية، ووقتها كان التفكير لدينا فى إقامة المهرجان الأول لها أسميناه بنوادى المسرح، وذلك بعد أن أسس د. عادل العليمى هذه الإدارة، فقد خاطب رئيس الهيئة وقتها د. سمير سرحان والذى وافق على الفكرة وتم نظريا إنشاء النوادى، وأثناء اختيار العليمى للعروض المشاركة فى المهرجان الأول كنت معه، واخترت وقتها عرض «سيادة السيد العام» والذى أخرجه عزت زين من الفيوم، وهو عرض مستلهم من أحد نصوص ناظم حكمت، وأيضا عرضين من بورسعيد أحدهما لعبد القادر مرسى بعنوان «أطفال الحجارة» والآخر «دون كيشوت».. وعليه فقد تم إقامة المهرجان الأول فى دمياط عام 1989 وكان به وقتها اثنا عشر عرضا مسرحيا، وكان من مخرجى هذه العروض بجانب من ذكرت حمدى حسين، إبراهيم شكرى، رأفت سرحان، وكان نجاح هذا المهرجان بداية طيبة لانطلاق فكرة النوادى.



50 جنيها

• ماذا عن الميزانيات.. لجان التحكيم.. الأجواء العامة..؟

– كانت ميزانية كل عرض لا تزيد عن 50 جنيها، وكانت لجان التحكيم من أساتذة المسرح فى هذا التوقيت أمثال سعد أردش مثلا ومن على شاكلته، وكان وقتها المشرف على المهرجان هو رئيس الهيئة بنفسه حسين مهران، فى هذا التوقيت كان محافظ دمياط هو د. أحمد جويلى والذى دعم المهرجان معنويا وماديا.

وهو الذى طلب منى عندما قابلته مصادفة فى العام التالى أثناء وجودنا فى الإسماعيلية لاختيار العروض المشاركة فى الدورة الثانية للمهرجان، أن يعقد المهرجان فى الإسماعيلية، والتى انتقل إليها محافظا بعد دمياط.. وبالفعل تم عقد المهرجان فى الإسماعيلية بسبب تشجيع هذا الرجل طوال السنوات التالية..

• ماذا إذن عن الخلط الذى يثار بين وقت وآخر عن تأسيس النوادى ونسبتها إلى د. عادل العليمى تارة واليك تارة أخرى؟

– لقد قلتها كثيرا، كما تحدثت ورأيتنى بنفسك فى المؤتمر العلمى الأول أن د. عادل العليمى هو الذى أسس هذا الكيان وبنى فيه – وذلك على حد قوله – دوراً وأنا بنيت – على حد قوله أيضا – أحد عشر دوراً.

• وماذا عن المسيرة وأهم الدورات والقضايا؟

– فى الدورة الثانية سافر د. عادل العليمى وتوليت أنا النوادى، وكان هناك خمسة وثلاثون عرضا تم تصعيد اثنى عشر منها، وكانت ميزانية النادى 250 جنيها، أما المهرجان الثالث فهو الذى مثل نقلة نوعية فى المسيرة، حيث وصل عدد النوادى إلى 40 ناديا، وظهرت فى هذه الدورة ظواهر فرق: بنى مزار وهم مجموعة من الشباب المتحمسين كان يقودهم حمدى طلبة ويقدمون عروضا تعتمد على استلهام الموروث الشعبى، واختاروا خشبة مسرح الأرينة لتقديم عرضهم عليها «عرض بحر التواه»، وظهرت مجموعة بورسعيد التى قادها عبد القادر مرسى من خلال عرض «البطاحيش»، وفريق مسرح المنوفية والمخرج طلعت الدمرداش بعرض «تنويعات» وهو كولاج لأشعار دنقل، درويش، عبد الصبور، وتم تكريم محمود دياب فى هذه الدورة كأحد أبناء الإسماعيلية محتضنة المهرجان، وداخل هذه الدورة أيضا ظهرت المذيعة المسرحية اللامعة مها عجلان ببرنامجها «مسارح»، وساعد على نجاح هذه الدورة الدكاترة نهاد صليحة، أحمد العشرى، مدحت أبو بكر، نادية البنهاوى، وبهيج إسماعيل.

أما فى الدورة السادسة فقد أظهرت لنا الحاجة الضرورية لوجود أعضاء الفرق جميعا طوال أيام المهرجان بدلاً من المغادرة بعد تقديم العروض، ولهذا إيجابياته الكثيرة.. وعلى هامش هذه الدورة أقيمت أول الورش التدريبية فى التأليف لمحمود نسيم والسينوغرافيا لنبيل الحلوجى والتمثيل لأحمد مختار.



فلسفة النوادى

• فلسفة فكرة النوادى.. كيف تراها وتقيمها..؟

– قائمة على الحرية المطلقة فى اختيار النصوص وطرق التنفيذ، فالإبداع يجب أن يكون مبادرة فردية، ذاتية حرة، كما يجب، وهذا ما تفعله النوادى إبعاد المبدعين عن كافة القيود الإدارية، ولذا وجدنا شبابا لا يمتلكون أية نظريات ولهم أعمالهم المبهرة والجادة، وكان على النقاد تفسير هذه الأعمال بوجهات نظر مغايرة لما تعود عليه البعض من النظرة الكلاسيكية، ولذا كان هناك دائما اختيار للنقاد المتفتحين أمثال: محسن مصيلحى، حازم شحاتة، بهائى الميرغنى، محمد الروبى،...



أهم المخرجين

• لنرصد داخل الرحلة أهم مخرجى وظواهر النوادى ممن لهم إسهامات مؤثرة..؟

– نستطيع أن نلمح حسنى أبو جويلة ومسرحه العالمى من زفتى، حمدى طلبة وبنى مزار، فرقة نادى المنوفية، أما محافظة الإسكندرية والتى تقود الآن جزءاً كبيرا من مسيرة النوادى، فقد كانت غير موجودة إلا على استحياء ولم ينتعش المسرح بها إلا بعد وجود كلية الآداب قسم المسرح والمعهد والمكتبة.

تغيرات

• هل تغيرات أهداف النوادى طوال مسيرتها منذ النشأة وحتى الآن..؟

– ليس كثيراً، لكنه كانت هناك شعارات كمثل الذى أطلقه أبو العلا السلامونى فى الدورة الثالثة وهو «مسرح فى كل مكان وأى مكان»، وشعارات أخرى من مثل ضرورة عدم استعباد الآلة التقنية للمسرح للفنان، وقد ظهرت فضاءات جديدة تلبى هذا الشعار كأماكن مفتوحة وغيره.



مطلوب إعادة النظر

• ربما الأهداف – إلى حد ما – ثابتة لكننى أرى أن المنحنى الإبداعى يقل، فما رأيك..؟

– أوافقك الرأى فقد أصبحت الدورات الأخيرة تعانى من الاستسهال فى عمل عروضها، وثبات فى الرؤى وسعى المخرجين بكل قوتهم للاعتماد بدلا من التركيز على تقديم فن جيد، ومن يتم اعتماده منهم لا يعود للنوادى مرة أخرى، كما أنه لم تعد هناك ضوابط لشروط الإنتاج ولا للإخراج، وأصبحت هناك تحايلات من قبل بعض المخرجين بتقديم عروضهم المنتجة قبلا داخل أماكن أخرى فى النوادى.. و.. و.. لذا يجب إعادة النظر فى كل هذا.



هؤلاء خذلونى

• من الذين راهنت عليهم وخذلوك فنانين..؟

– كثيرون من أبناء النوادى مثل المخرج جمال مهران، والذى قدم عرض «من يملك النار» وهذا العرض هو الذى خرج برجب سليم للنور كمؤلف. حمدى طلبة أيضا اختفى من النوادى بالرغم من أنه يقدم عروضه الكبيرة بنفس منطق النوادى. عزت زين أيضا تركها، هناك أيضا محمد فؤاد.. أين هو الآن؟!.

وهناك فى المقابل مجموعة حققت بعض الأحلام كجمال ياقوت فى عرضه «بيت الدمية» وحصوله على جائزة، وكذا عرض ريهام عبد الرازق «كلام فى سرى» وجائزة أخرى، وأيضا أسامة عبد الرءوف... ثم دعنى أقول إن أكثر من 50٪ من مخرجى الثقافة الجماهيرية المتميزين من أبناء النوادى.

فضل النوادى على الكل

• هل هناك أسئلة كانت إجاباتها غامضة أو غير موجودة داخل مسرح الثقافة الجماهيرية وجاوبت عليها النوادى..؟

– نعم هناك الكثير من هذه الإجابات، فالنوادى طريق هام لاكتشاف المواهب الإقليمية، وهؤلاء الذين لم يأخذوا فرصهم فى فرق الأقاليم الكبيرة.. وهنا يجب أن أصحح مفهوما خاصا بالنوادى؛ وهو أنه لا توجد فرق دائمة للنوادى ولكن توجد كيانات للنوادى من الممكن أن ينتمى إليها من يشاء من الهواة الجدد..

والنوادى أيضا حملت على عاتقها هم التدريب والتثقيف، وهناك عيب إدارى فى هذا الصدد وهو اكتفاء فكرة النوادى بإنتاج العروض المسرحية السنوية فقط، ويجب أن يتجاوز الأمر ذلك لمفهوم الورشة المستمرة طوال العام.

النوادى أيضا جاوبت على أسئلة المكان والحلول المتعلقة به، وجاوبت على أسئلة التنوع فى الأفكار الجديدة والنصوص المغايرة للمألوف.

وفى نهاية الأمر يمكننى أن أقول إن للنوادى فضلاً على إدارة المسرح، ويتمثل فى التوثيق الذى كان غائباً قبل ذلك وبدأ مع النوادى بجهد متميز لمحمد الشربينى، كما أن للنوادى فضلاً أيضا على المسرح الإقليمى كله من حيث الإتيان بالرؤى الجديدة والمغايرة.

تأثيرات التجريبى

• ماذا عن أثر المهرجان التجريبى على مسرح النوادى..؟

– هناك تأثيرات إيجابية من مثل الحلول الجديدة للمكان وفنون السينوغرافيا، أما عن التأثيرات السلبية فتتمثل فى التعبير الجسدى والحركى الذى نقله مخرجو النوادى عن المهرجان دون فهم أو وعى منهم فظهرت أعمالهم شائهة.

• هناك تأثيرات سلبية أخرى على عروض نوادى المسرح غير التعبير الجسدى منها ثبات لجان التحكيم..؟

– نعم وهذا فطنت له عندما كنت أدير النوادى، فحاولت كل عام أن أغير لجنة التحكيم وأيضا الندوات وأدعمهما طوال الوقت بعناصر شابة جديدة وواعية حتى لا أعطى الفرصة لمخرجى النوادى فى إفساد أعمالهم بصناعتها على أمزجة لجان التحكيم والتى يعرفونها مسبقا من تجاربهم معهم.

• سريعاً.. ماذا عن الهيكلة..؟

– لم تأت بالمطلوب منها وظهرت الآن كأنها لم تكن، وهى كفكرة لا تصلح للهواة، فالهواة مثل الرمال المتحركة.

• وماذا عن إدارة المسرح وموظفيها كما يطلق عليهم البعض..؟

– إدارة المسرح ليست إدارة موظفين، هى إدارة يشارك فيها معظم رجالات المسرح فى مصر فى كل مجالاتهم، وفى الحقيقة فأنا معجب بأسلوب عصام السيد فى الإدارة عندما استدعى واستفاد من كل المديرين السابقين للإدارة باستماعه إليهم ورؤاهم فى التطوير، وأعتقد أن المسرح سيزدهر فى ظل قيادة د. أحمد مجاهد للهيئة فى الفترة القادمة.

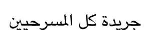
• فكرة الفنان الموظف ماذا عنها..؟

– من يعمل فى الإدارة هو فنان فى المقام الأول مادام قد أنتج فناً وهو يعمل بالإدارة، وهناك نوعان من العاملين بمنف أولهما من الأكاديميين وثانيهما من خارج الأكاديمية، وقد أثبتوا قدرة فنية عالية قبل أن ينضموا للإدارة، لكن لا يوجد هذا النوع الثالث الذى أنتج فنا لأنه موظف فى مكان يعمل بالفن.

• آخر ما تود أن تقوله ؟

– فكرة تدريب الضعفاء فى مسرح الأقاليم وترك المتميزين هى فكرة غير صحيحة، فيجب تدريب الأقوياء قبل الضعفاء حتى يستمروا على تميزهم، وفى نهاية الأمر فهناك كلمة مؤداها أن المسرح فى الثقافة الجماهيرية لن يتطور؛ إلا إذا تطور المسرح داخل أندية المسرح.




مسرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 72 | 24 من نوفمبر 2008



• يلزم سعد الدين وهبة جمهوره باتخاذ موقف معين تجاه الشخصيات دون اللجوء إلى الأساليب المباشرة التى تعتمد على التوجيه والإرشاد والتقرير المسطح.

..وتعطلت لغة الكلام!



مشهد من عرض إنتجيون الايطالى

باسم عيسى: ليس من سمات التجريب.. انتهاء المسرح الراقص.. لقد أخذ وقته

حاتم محمد على: لغة رفيعة قادرة على الوصول للجميع.. ولكنها ليست سهلة!

الانصراف عن لغة الكلام.. إلى لغة الجسد، يكاد يكون أهم سمة من سمات العروض التجريبية.. شاع استخدام الأجسام فى التعبير وانزوى استخدام الكلام!

ولكن هذه السمة ليست عامة مطلقة.. فمفهوم الجسد نفسه مختلف بين المجتمعات.. بعضها يعتبر الجسد أحد التابوهات.. وبعضها يرى لغة الجسد أكثر قدرة على التعبير.. وكل من الفريقين يرى رأيا له وجاهته.. ولنتذكر أن الإنسان تحرك وعبر بالرقص قبل أن يعبر بالكلام ، مثلما نرى فى الأطفال ، ولكن.. لنتذكر أيضا.. أن اختراع الكلام هو اختراع بشرى محض. وليس من المعقول بعد أن تقدمنا بمعرفة الكلام المنطوق أن نتراجع عنه"!

كيف يرى المشاركون فى التجريب هذه الظاهرة؟!



أكثر قدرة على التوصيل

فى البداية يتحدث المخرج السودانى حاتم محمد على قائلا: "إن لغة الجسد لغة رفيعة وعميقة وأكثر دلالة من اللغة المنطوقة فى أحيان كثيرة، فلديها القدرة على توصيل الأفكار لمختلف الجنسيات والأمزجة والمتلقى عموما، وهى لغة رفيعة لأنها صادقة، وهى ممكنة لكل مكان وفضاء، وتتجلى فيها المعانى الشفيفة لتجسيد المكان، والإيماءة والإشارة هما أساس التعبير اللغوى للمسرح منذ بداياته.

وهى لغة ليست سهلة وتحتاج إلى مستوى من الثقافة والإلمام بمدارس الرقص الحديث وفنون الأداء".



خارجة على عاداتنا

الممثل العمانى محمد خميس المعمرى: "ظهر المسرح التجريبى أولا فى الغرب، ثم وصل إلينا متأخرا، وإذا كانت هناك عروض أجنبية تسيطر عليها لغة الجسد فذلك يرجع إلى ثقافتهم الغربية المنفتحة، فكل ثقافة لها طابع معين وثقافتنا العربية – وخاصة فى عمان – لا تسمح باستخدام لغة الجسد، فهذا الأمر خارج على عاداتنا ولا يلقى قبولا لدى المشاهد العمانى".

لا بد من المثقف!

المخرج اليمنى نبيل حزام قال: "هناك من اعتبر أن المسرح التجريبى جاء ليدمر المسرح، وأطلقوا عليه المسرح "التخريبى"، باعتباره خروجا على كل الأعراف التقليدية فى المسرح وكسرها، وقد استغنوا فى هذا المسرح عن الكلمة وأبدلوها بالجسد، حتى نشاهد عروضا دون أن نكون صورة واضحة بالرغم من أننا مسرحيون، وهذا بدوره يحدث لدينا بعض التشويش، فنحن مازلنا نقدم أعمالا معتقدين أنها تجريبية، ولكنها فى الحقيقة ما هى إلا تقليداً أعمى للغرب، ففى فترة من الفترات قدمت فرنسا وإيطاليا عروضا ذات مضامين جنسية، فجاءت العروض العربية فى العام التالى للمهرجان تحمل نفس الرؤية الغربية وهم يعتقدون أنهم يقدمون تجارب جديدة. فالتجريب العابث على خشبة المسرح لا يخدم المسرح، وإنما التجريب المنطق الذى يظهر بصورة محددة الملامح تفتح لى آفاقاً جديدة من التفكير".



أسرع فى الوصول

الممثل السودانى أبو بكر محمد الشيخ: "إن لغة الجسد أسرع لغة للوصول إلى المتلقى رغم صعوبتها، فاللغة المنطوقة لا بد وأن يلم المشاهد بها وإذا كان العرض بلغة غير لغته فهناك صعوبة فى فهم العرض، وقد تفسد عليه متعته، أما لغة الجسد فلا تحتاج إلى هذه الدراسة، وإنما تحتاج إلى مستوى جديد من الإلمام المعرفى بفنون الأداء، لذلك فهى لا تختلف من مكان إلى مكان، وإنما الاختلاف فى استيعاب المتلقى لها.

فى الثقافة العربية

الناقدة العمانية عزة القصابى: "لا شك أن الجسد فى ثقافتنا العربية يعد من التابوهات، لذلك فإن لغة الجسد التى شاعت فى معظم عروض المسرح التجريبى لا تلقى قبولا لدينا لأنها تتعارض مع التقاليد والأعراف السائدة لدينا كعرب، كما أن لغة الإنسان العربى هى الكلام الشفهى، لأنه بطبعه مجتمع حكائى، ولغة الجسد لا تلغى الحوار.

وهذه الموجة التى أتت من الغرب نجحت فى أن تكون لها بؤرة فى الوطن العربى، ولغة الجسد ليست عبارة عن حركات عشوائية تقدم على خشبة المسرح، كما نرى فى كثير من العروض، فينبغى أن يكون التجريب مقرونا بالدراسة، ولا بد أن تكون لدينا مدارسنا، وأن نختص أنفسنا بملمح عربى، لأن تفكير الغرب مغاير لتفكيرنا، وهذا النوع من العروض التجريبية له توجهات معينة لا تتلاءم مع المشاهد العادى، وإنما هى عروض تقدم على مستوى النخبة.

الفعل أهم من القول!

الموسيقى السورى أحمد مرتضى: "لغة الجسد لها علاقة بالفلاسفة، فكل الفلاسفة تحدثوا عن المسرح. وفى المعاهد المتخصصة يدرسون هذه اللغة، لأن الممثل يجب أن يكون قادرا على أن يمثل بوجهه وجسده، فلا بد أن نفهم هذه الفلسفة، ونحن نعرف بالدراسة أن الفعل أهم من القول. ويختلف استيعاب المشاهد لهذه اللغة وفقا لثقافته وتعرفه على هذه المدارس الحديثة، ولكن نحن لازلنا متعلقين كجمهور بالكلاسيكيات، رغم أن الدراسات التى قدمها بريخت حاولت كسر هذه الكلاسيكية القاسية".

انتهاء المسرح الراقص!

وينفى المخرج السورى باسم عيسى أن تكون لغة الجسد سمة من سمات المسرح التجريبى، وإنما يرجعها إلى ما يسمى بالمسرح الراقص: "لا ننكر أن المسرح الذى يعتمد على الرقص والجسد هو مسرح حداثى لدينا، وموجود بعروضنا، ولكنه أخذ وقته، وجاء الوقت أن نخرج عروضا تعبر عن مشاكلنا السياسية وهمومنا الخاصة".

لغة أساسية.. بضوابط

الممثل السورى أحمد كيكى: "لغة الجسد أساسية فى المسرح، وهى تظهر بقوة فى العروض التجريبية، لأن الكلام صار شيئا نمطيا ونحن نتجه إلى الحداثة؛ لذلك نعبر بالجسد، وهى تختلف من ثقافة إلى أخرى؛ فالعروض الغربية تسمح بذلك، لكننا كعرب لدينا ضوابط".

ليس بالجسد وحده!

ويؤكد المخرج العمانى يوسف البلوشى على أن: "لغة الجسد تختلف تماما من ثقافة إلى أخرى، ومن مدرسة إلى أخرى، والتجريب ليس فى لغة الجسد فقط وإنما فى الفكرة والعرض والرؤية والشخصية، وقليل ما نجد لدينا مخرجين يلعبون على الجسد، فالمجتمع العربى لا يتقبل هذه الطريقة".

تحقيق:



محمد خميس المعمرى

نبيل حزام


أبو بكر الشيخ


حاتم محمد على



• مركز قطر الدولى للمعارض بالدوحة يشهد بداية من الأربعاء القادم وحتى 29 ديسمبر القادم معرضاً بعنوان «الحياة.. كن جزءا منها».





«الجـرة».. ودراما الفيديو كليب!!

ص11



«بازل».. وتكوين درامى منقوص

ص13

قصة أنتيجون.. تاريخ الدم والدموع

عرض ينتقل من جماليات المأساة الإغريقية لدلالات الرقص الحديث



أهم ملامحه تكمن فى التقاطع مع حياتنا المعاصرة بشكل مبهر



"التراجيديا ذات الجلال تكتسح أمامها أحيانًا كل شىء حتى وهى في نعشها الملكي".

هذا ما قاله "ميلتون" وأكده العرض الإيطالي (قصة أنتيجون) الذي قدمته فرقة ميسترال للرقص الحديث على المسرح الكبير للأوبرا، ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

هكذا أخرج "روبرت جوسيارديني" – مخرج العرض –تراجيديا "أنتيجون" من نعشها الملكي قاطعًا بها رحلة زمنية تقارب خمسة وعشرين قرنًا لتظهر لنا فى هذا العرض، وهى تحمل سمات الدراما الحديثة الناقدة والكاشفة للحقائق فى تركيبة شعرية ساحرة تجمع بين اللغة الدرامية ولغة التشكيل الجسدي والرقص الحديث.

وقد اعتمد المخرج على صياغات متعددة للأسطورة فمن سوفوكليس إلى برتولد بريخت إلى الكاتب الإيطالي زامبرونو، وهكذا حمل العرض إرثًا دراميًا كبيرًا مثلما يحمل الإنسان إرثًا تاريخًا "أقيم كله على الدماء والدموع"، كما تقول أنتيجون فى نهاية العرض.

من هنا بدأ المخرج مغامرته.. من مساءلة الإنسان لنفسه ولتاريخه المسطور بالدماء منذ بدايته وحتى عصر الدماء المهدرة بالأسلحة الحديثة كالطائرة العمودية، التى سمعتا صوت تحليقها فى نهاية العرض.. بدأ المخرج مغامرته مستحقرًا الأشكال التراجيدية القديمة مازجًا الشكل القديم بالأساليب الحديثة ومعتمدًا على عنصرين:

أولهما.. عنصر الممثلين الرئيسيين (أنتيجون –كريون) تمامًا مثل التراجيديا القديمة. وثانيهما: عنصر المؤدين الراقصين. وقد قام هذا العنصر فى العرض بذات الدور الذي كان يقوم به الكورس فى التراجيديا القديمة، من حيث إنه يقص الماضي، ويصف المعالم ويوسع الفكرة ويشرح الشخصيات.

وهذا الاستلهام والمزج فى الشكل إنما هو امتداد للمزج الذي قام به المخرج فى نص العرض، والذي ينتقل بنا من جماليات المأساة الإغريقية إلى دلالات الرقص الحديث.. فى توافق بدريع بين الرؤية الفنية الجمالية والرؤية الفكرية، فالشكل يعبر عن المضمون والموضوع هو الذي خلق شكله الفني.

وهكذا وفى فضاء مسرحي خاله اللهم إلا من ستارة خلفية سوداء اللون بها فتحة لدخول وخروج الممثلين والراقصين، ومثلما كان يحدث فى التراجيديا القديمة يدخل كريون (لومباردو فورنادا) فى ملابس سوداء ليبدأ سرد قصة هذه الحرب التي يتصارع فيها الأخوان ويقتل كل منهما الآخر، وتقوم الفرقة الراقصة (الجوقة) بتجسيد الأحداث بشكل بدريع مع موسيقى تلتصق تمامًا بالحدث الدرامي.. وهكذا تتقاطع المشاهد الإلقائية أو الحوارية مع فواصل الرقص لعرض القصة فى جو بالغ القتامة والجنائزية، ساهمت فيه ملابس الممثلين الرئيسيين، وكذلك الإضاءة التي ساهمت فى تغذية الإحساس بهذا الجو الموبوء.

ومنذ البداية نشعر بقدم الحكاية وحداثتها فى الوقت ذاته.. إنه ما حدث وما يحدث.. يقتل الشقيقان كل منهما الآخر فى خضم صراع على السلطة ليخرا سويًا ففى الحرب لا يوجد فائز، الكل مهزوم والكل خاسر، وتصل السلطة إلى خالهما كريون مشعل الحرب ومهندسها الذي يحرم أحد الشقيقين (بولينيكيس) من طقوس الدفن والجنازة باعتباره خائنًا، ويكرم جثة الآخر (إيتميوكليس) باعتباره بطلاً، وهو فى هذا إنما يمثل نظامًا يبحث عن شرعية لحكمه من خلال تمجيد (إيتيوكليس) والذي كان في ذات الصف مع كريون، وإهانة (بولينيكيس) الذي كان ضد كريون وهكذا فمن كان فى صف النظام فهو شهيد ومن كان ضده فهو خائن وهذا هو المعيار.. وتحاول أنتيجون إقناع شقيقتها "أسمينا" بدفن جثة أخيها لأن هذا هو العدل حتى وإن كان هذا لا يرضى الملك الجديد، ولكن "أسمينا" المتخاذلة تحاول أن تثنيها عن عزمها هذا بسبب المخاطر التي قد يتسبب فيها عمل كهذا.

وهكذا يتخاذل الجميع، ووحدها أنتيجون هى التي تتمرد على هذا النظام الفاسد، ووحدها هى التي دفعت ثمن اختيارها بوقوفها فى وجه كريون الذي أشعل نار الحرب منذ البداية، والذي اكتوى بنارها هو الآخر حينما انتحر فى النهاية ابنه هيمون (رمز النقاء والحب).

ونعود إلى التاريخ (الذي أقيم كله على الدماء والدموع).. ونتساءل جميعًا هذا قدر الإنسان.. أم اختياره؟!.

إن الذين يشعلون الحروب.. والذين يتصارعون على المال والسطوة.. هم البشر. والذين يتسترون بالقيم.. من أجل الحفاظ على مصالحهم.. هم أيضًا البشر. والذين يستسلمون للطغاة والقتلة هم أيضًا البشر.. إنه الاختيار الإنساني.. إنه الفارق بين اختيار أسمينا واختيار أنتيجون، المقابلة التي توضح حقيقة هذا الاختيار الإنساني فتجلو حقيقة عظمته أو تفضح تخاذله وجبنه.

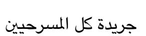
إن هذا العمل الفني المدهش يتسرب إلى داخلك بهدوء وبساطة ويأسرك بجمالياته الفنية وكأنه قصيدة شعر تجمع بين جمال الألفاظ وروعة المعانى.

إنه عرض يستعرض التاريخ الإنساني (القائم على الدم والدموع) ويختزله فى لحظة واحدة هى لحظة الاختيار – فالحياة اختيار –من خلال لحظة اختيار أنتيجون لفعل الحرية، لأن هذا هو الانتصار الحقيقى، أو كما يقول رئيس الجوقة فى نص سوفوكليس: (ستنزلين حرة وحية عند هاريس).

لقد نجح العرض فى أن يتقاطع مع حياتنا المعاصرة بنجاح وبشكل جديد ومبهر، ولذلك وقبل أن يضاء المسرح نسمع صوت طائرة عمودية ونشعر بها كأنها تحلق فوقنا فنتذكر طائرات (كريون) النظام العالمي الجديد التي تحلق فى سمائنا ليل نهار.. فهل سنملك شجاعة الاختيار؟!

محمد فتحى متولى

• مسرح الجمهورية يشهد مساء الخميس 27 نوفمبر حفل فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية.



• يحيل سعد الدين وهبة مسرحيته إلى سيرك تلعب فيه الشخصيات بالألفاظ والقفشات والنكات والضحكات.. ويترك لها العنان لدرجة أنه يسمح لها بالسخرية من مسرحه هو شخصيا.



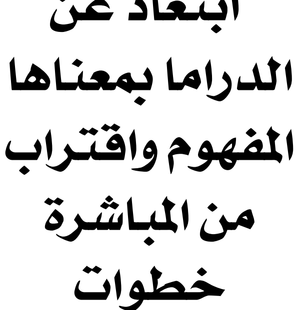
فى ليلى والذئب:

تتذكر ليلى.. ولكنك ستندهش وتتذكر التقنية

بعد مشاهدتك الأولى لعرض "ليلى والذئب" حتمًا سوف تصاب بالدهشة والانبهار وقد تنسى كل ما تعلمته عبر سنينك الطويلة من مسرح وتبدله بهذه البساطة والوضوح، فالأمر جد خطير، ويحتاج حتمًا للنبش فى الأوليات والبديهيات، وأظن أننا جميعًا لا بد وأن نرفع أيدينا تحية للسيدة راندا الشعرانى، التى حصلت على الجائزة الأولى فى العام الماضى، فهى رائدة دون شك فى هذا المجال الجديد على المخيلة العربية، وعلى كل المبدعين العرب أن يغيروا من وجهتم ويستلهموا هذه التقنية الرائعة، التى تقوم على التقطيع الخلاب بين السينما والمسرح وليس مهمًا أن تكون الدراما ذات صلة بالواقع أو حتى المستقبل فهى وحدها جديرة بالسطو على قلب المتلقى بما لها من أهمية!

إذن الدرس الأول هو الصناعة فى الأساس، ومن ثم فيمكن لنا أن نؤكد على أن الدور الفعال لهذه المشاهد التى تلعب معك لعبة القط والفأر لأنه ليس لها أى تأثير حقيقى إلا من خلال ارتباطها بهذه التقنية الفعالة (امتزاج المشاهد السينمائية والمسرحية فى نسيج واحد يعرض فى نفس اللحظة) ففى قديم الأزل أيام المسرح البائد الذى عفا عليه الزمن، كانت تستخدم تقنية الفلاش باك، أما فى عرض - ليلى والذئب - فقد استخدمت تقنية بديلة جد مؤثرة وهى تقديم بعض المشاهد والعلاقات القديمة من خلال شاشة السينما، وعليك أن تتعامل مع الموضوعات الدرامية الجديدة التى تلعب على اختلاف رؤى جيل الشباب وتمرده على جيل الرواد بكل رحابة وسعة صدر، فالتقديم ينحاز لنسج هذه الموضوعات بطريقة بسيطة ومباشرة فى بعض الأحيان، ولكنه يضعها فى القالب السينمائى المتهكم أو الكوميدى البسيط، لنراها من جديد فى ثوب ما كانت ترتديه من قبل فتتقبلها وتشعر أنها لائقة وجديدة، ولو أصابك بعض الاندهاش، وشعرت بأن الموضوع برمته يبدو وكأنه مصنوع للأطفال، فلك كل الحق فى أن تستقبله وفق ما ترى، فهو فعلاً يبدو كذلك، ولكن ماذا يفعل صانعو العرض، وقد عرفوا الطريق إلى الجوائز الكبرى فى المهرجان التجريبى دلتهم عليه - السيدة راندا شعرانى - وعرضها البديع (شوكولا) الذى حصد الجائزة الأولى العام الماضى، إذن الطريقة مضمونة، وليس مهمًا أن تكون هناك أية صلة حقيقية بالواقع الراهن أو الأحداث الجسام التى تعيشها المنطقة، فهى هامشية ولا يجب أن يلتفت إليها الفنان المجدد، ولكن عليه فقط أن يهتم بالتقنية المكتشفة فيعيد وضعها فى موضوعات شبه درامية تتسم بالبساطة والتهافت والمباشرة فى بعض الأحيان، ولا بد فى هذه الحالة أن يكون المسرح خاليا إلا من تلك الشاشة التى تعرض هذه المشاهد التى تستدعى من خلال إحدى شخصيات العرض، وعادةً ما تبدأ الأحداث بسيطة، ولكنها فى عرض "ليلى والذئب" بدأت غريبة، إذ يفاجئنا المخرج بوجوده على

لعبة القط والفأر بين مشاهد السينما والمسرح تطرح نفسها



ابتعاد عن الدراما بمعناها المفهوم واقتراب من المباشرة خطوات



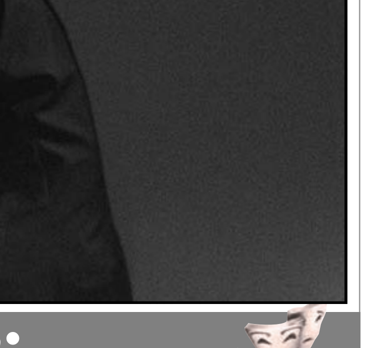
شاشة السينما معتذرًا عن حضور المهرجان، ولكنه ويا للروعة قد اعتمد على ممثل دور البطل كى يلعب الدور المنوط به، فسوف تحل روحه فى هذا البطل (قام بالدور باسم عيسى)، ومن ثم فأنت كمتلق أمام وجبة شهية عمادها كسر آليات اللعبة والاعتماد على وعيك المتغير والذى لا بد وأن يكون واعيًا بأهم المستحدثات فى علاقة المتلقى بالعرض المسرحى، فلا بد وأن تكون منتبهًا حتى لا تهرب التقنية أو القضية أو أى منهما من بين يديك!

وإن كنت بليدًا مثلى ولم تفهم عن العرض ما قام به بالفعل فسوف تحكى لك الأحداث فى إطار بسيط قصة حب عادية بين شاب وفتاة تعارضهما الأسرة التقليدية وتقاليد المجتمع البالية فيضطران للزواج والدفاع عن هذا الحب الأبدى الجميل، ولا ينسى مخرج العرض أن يبث فى قلبك بعض التشويق والإثارة ورمزية المعنى فيزاوج بين ليلى بطلة العرض - قامت بالدور (راما عيسى) وحصلت من خلاله على جائزة أفضل ممثلة فى المهرجان التجريبى - وبين المعنى العام للعرض المسرحى ويقول للزمن عن خلالهما إن ليلى قاومت الذئب الذى قد يكون العادات والتقاليد الموروثة أو الآخر الهلامى الذى يتشكل فى صور شتى أو حتى الرجل الغامض الذى يريد أن يفوز بفريسته، ولم ينس الأستاذ فارس الذهبى مؤلف المسرحية أن يخلط بين السرد التقليدى - الذى يبث من خلال بطلة العرض أو بطله - وبين العلاقات المتوترة ولكنه وللحق يخلطه بشكل كوميدى جيد هدفه الأساسى فك طلاسم الحكاية العادية وقصص الحب المتوقعة ووضعها فى نسيج يناسب العصر الذى نعيشه والحداثة التى نرجوها.

وتكتشف من خلال توالى الأحداث أنه لا شىء هناك، فقط مجرد صيغة درامية لاستخدام تقنية التقطيع التى أشرنا إليها من قبل، وعليه فالشخصيات والأحداث بدت فى صورها الأولى والتى تبتعد عن الدراما بمعناها المفهوم عدة خطوات وتقترب من المباشرة خطوات أخرى وحتى شخصية البطل ليست كاملة وإنما نعرف عنها بعض الشذرات والفورات الانفعالية، أما ليلى التى قاومت الذئب الهلامى فهى وحدها صاحبة السلطة فى العرض المسرحى، وكانت الفرقة تأمل من خلال عرضها أن تحصد الجائزة الأولى، كما فعلتها السيدة شعرانى فى العام الماضى، ولكنهم مع الألم والأسف لم يحصلوا إلا على جائزة أفضل ممثلة وهى جائزة لا تسد الرمق ولا تغنى من جوع، فهل من مهرجانات أخرى لا تهتم بالدراما ويفيدها الشكل فى المقام الأول.. كى تحصد الفرقة الجوائز.

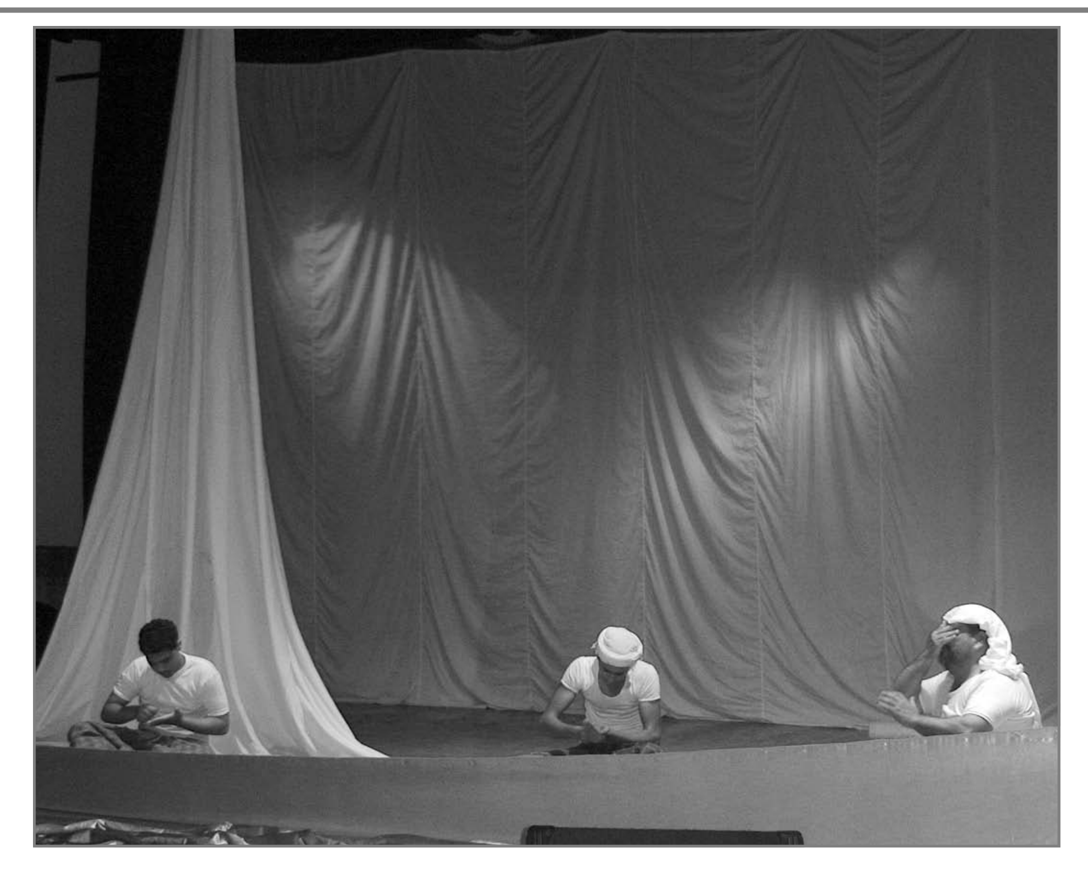


أحمد خميس



• فرقة الموسيقى العربية بقيادة المايسترو سليم سحاب تقدم فى الثامنة من مساء الخميس بمسرح سيد درويش بالإسكندرية.

• إن الفكاهة الدرامية تنبع من التشكيل المركب للموقف حتى ولو لم تنطق الشخصيات بأية فكاهات أو نكات أو قفشات.. وللكاتب الحق فى اللجوء إلى الفكاهة اللفظية فى حالة أن تكون هذه الفكاهة من سمات الشخصية.



الجـــرة
ودراما الفيديو كليب!!

نص ينهل من الموروث الشعبى القطرى ولا يفارقه



عرض يعتمد على مشاهدات سابقة تم اختزانها ليعرضها من جديد



نعم أعرف أنه ستكون هناك تساؤلات حول هذا العنوان؛ وللإجابة عن بعض هذه التساؤلات أقول إنه من الواضح بشكل كبير أن سالم المنصورى مؤلف ومخرج عرض مسرحية "الجرة" والذى شاركت به دولة قطر فى فعاليات الدورة العشرين لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى؛ قد شاهد الكثير من فعاليات الدورات الماضية؛ كما أنه قد تشبع بهذه المشاهدات؛ ولكن الأمر وقف عند التشبع فقط ولم يصل لمرحلة الهضم.

وهذا التشبع مع رغبة المشاركة بالمهرجان بعرض يتسم ببعض سمات ما شاهده سابقا جعله يختزن بعض الحركات والمعالجات التى شاهدها من قبل وأعجب بها؛ وفى نفس الوقت تمنى لو كانت هذه الحركات والمعالجات من نتاجه هو؛ فقرر أن يحول الأمر من مجرد التمنى إلى أمر واقع؛ فقام بالانتقاء مما أعجبه؛ ووضع ما انتقاه فى سياق ما؛ ثم حاول أن يبحث عن معادل درامى لهذه الانتقاءات ويسير معها بشكل توافقى؛ فأصبح الأمر شبيها بما يجرى هذه الأيام من وضع اللحن أولا ثم البحث عن كلمات تتوافق مع إيقاعات اللحن، بصرف النظر عن المعنى أو الإحساس أو الحالة؛ أو كما يحدث مع مخرجى أغانى الفيديو كليب الذين يعجبون بمعالجة أجنبية لأغنية ما، فيقومون بنقل هذه المعالجة لأغنية عربية يقومون بتصويرها بصرف النظر عن المعانى والدلالات التى قد تكون مختلفة بين هذا الوسيط وذاك؛ فقد ثبت بالتجربة أن "كله عند العرب أغانى" ! وعلى هذا القياس فقد آمل سالم أن يكون أيضا "كله عند العرب تجريب".

كما يبدو أنه قد تذكر المقولة الشهيرة بأن الإغراق فى المحلية هو طريق العالمية؛ فقرر أن يجمع بين الحسنيين؛ وهذا الجمع لا يمكن أن يكون له كاتب دراما أو حتى دراماتورج غير سالم نفسه؛ فكما قلنا إن الصورة معدة مسبقا؛ فقرر سالم بأن يكون هو المؤلف لما وقر فى ذهنه؛ وقرر أن يجوب بحر التراث الشعبى فقد يجد ما يبحث عنه؛ عموما فمن مشاهدتى للعرض أيقنت بأن المخرج قد تناول حكاية أو قصة من الموروث الشعبى القطرى؛ وفى اتصال تليفونى دار بينى وبينه عندما سألته عن صحة ما وصلت إليه؛ أخبرنى بأنه تناول قصتين من التراث الشعبى وليس قصة واحدة؛ ولم أساق إلى الحديث معه حول شرحه التفسيرى للعرض أو مضمون القصتين اللتين أخذ عنهما؛ ليقينى التام بأن المسرح لا يقد من نيات وإنما من عروض؛ وأن العرض المسرحى الذى لا بد أن تواكبه مذكرة تفسيرية هو عرض ناقص إذا لم يكن قد فقد الغرض من وجوده أساسا.

وسالم المنصورى حاول أن يقدم عرضا يعتمد بشكل تام على الحركة أى عرض من عروض الكريودراما الذى يبدو أنه أصبح سمة ملازمة للتجريب فى المسرح العربى ! أكاد أجزم أنه ومعظم من شغل نفسه بهذا الشكل لم يحاول إجهاد نفسه بجمع أو دراسة الأداء الحركى للشريحة أو المجتمع الذى يعبر عنه ؛ حتى يستطيع أن يقدمها كما هى أو بعد التطوير لتتناسب مع فن العرض؛ ولكنه تقريبا اعتمد على بعض الحركات المتكررة التى تصلح لكل غرض وكل شعب!! مع أن أصول هذه الحركات ليست من هنا ولكنه جاء مع المبهر الغالب القوى!!

فما قبل تفعيل العرض كانت هناك قماشة أو ملاءة أو ستارة زرقاء كبيرة تفترش خشبة المسرح تقريبا مع وجود أخرى بيضاء ملقاة؛ ويبدأ العرض بمجموعة من البشر تدخل من يمين ويسار صالة المسرح وهم يغنون أغانى العمل، ويجتمع الفريقان بأسفل منتصف خشبة المسرح حيث نشاهد امرأة حاملاً تودع الذى يبدو أنه رئيس هؤلاء العمال أو البحارة وتعطيه جرة ما؛ المفروض أن هذه الجرة هى جرة الماء العذب الذى لابد منه للحياة؛ ولكن التعامل مع هذه الجرة يقول لك إن المهم هنا هو الحركة وليس الدلالة؛ فلا يهم أن الجرة أخذت الوضع الأفقى مع عدم وجود غطاء حاكم لها؛ أى أن الماء قد انسكب دون طائل لمجرد أن هناك شكلا جماليا لابد منه بوضع الجرة الأفقى هذا؛ ناهيك عن الوضع المائل والوضع الذى فيه الفوهة للأسفل؛ وتسأل نفسك لماذا هذا الدخول من الصالة؟ وما هى التفسيرات أو التبريرات لهذا الأمر؟ ولا تجد إجابة. وإن وجدت فستقلب أمامك الأشياء فتصمت وتعرف أن الأمر هكذا لأن المخرج أراده هكذا وكفى. ويصعد الممثلون أو صيادو اللؤلؤ وترتفع الستارة البيضاء لتكون شراعا ؛ ثم يكون المشهد الذى من أجله تقريبا كان هذا العرض؛ ألا وهو مشهد الغرق بعد هبوب العاصفة، حيث يكون هناك التشكيل بأجساد الممثلين من تحت الستارة الزرقاء لتعبر عن الغرق! —وطبعا تدرك من الوهلة الأولى أنك رأيت هذا المشهد قى عروض أحرى من قبل ولكن بتكنيك أفضل ودلالة أعمق وأرسخ _نعم عبرت عن الغرق مع أن السياق الدرامى الذى سيأتى فيما بعد لن يقول أن الغرق والموت قد تم وإنما ما حدث هو انتقالهم من فوق الماء إلى تحته حيث هناك مملكة ومخلوقات أخرى؛ أو ربما كانت هذه المملكة أو المخلوقات على اليابسة بمكان آخر؛ وهذا الأمر لم يبين جيدا فلا يمكن أن يكون له حكم قطعى وإنما هو حكم احتمالى لسياق منطقية الدراما وليس لسياق مدلول الحركة؛ وهذا الآخر يتمثل فيما يشبه المسخ الذى يحاول فيما يبدو أن يوسع من دائرة نفوذه ورعاياه، فنجد اثنين من رفاق الزوج أو "ريس المركب" ينصاعان لهذا المسخ، بينما الزوج يقاوم؛ ويكون على وشك القتل من هذا المسخ؛ وفجأة تخرج لنا أنثى بشكل مخلوق بحرى – مما يدعم أن هذا العالم هو عالم بحرى وليس يابسى – هذه الأنثى تراود هذا المسخ حتى ينشغل بها ويغفل عن هذا الزوج؛ فتقوم هى بتحريره وإطلاق سراحه؛ ولوحظ أن الممثلة التى قامت بدور الزوجة هى من قامت بدور هذه الأنثى البحرية؛ ولا نعرف إن كان الأمر مقصوداً من جانبا المخرج أم أنه لم تتوفر له ممثلة أخرى؟ لأنه لو كان مقصودا فهذا أمر يعد فى صالحه التفسيرى والتأويلى فما دمنا نتحدث فى الميثولوجيا فوارد جدا أن تكون روح هذه الزوجة المحبة هى التى تتشكل لتنقذ هذا الزوج. المهم أن هذا المسخ حينما يعرف أنه خدع من هذه الأنثى، فكما يبدو يقرر الانتقام ويستعين بالاثنين من الأتباع اللذين أخذهما تحت لوئه ليقوما بتهذيبه ليأخذ شكلا شبيها بالبشر أو بالإنسان العادى؛ مع أن المعالجة الحركية لهذا الأمر وضح بها الانفعال والتعالى، فالاثنان كانا حركيا كمن يقاتلانه لا من يهذبانه؛ ولكن الحركة العنيفة مطلوبة فيما يبدو بحد ذاتها، وربما شكلها وكان أجمل مما لو كانت حركة إذعان! المهم أنه بعد هذا الإنقاذ ينتقل المشهد والمكان لليابسة؛ حيث نرى الأم وقد وضعت وليدها وتحلم بعودة الأب؛ وفعلا يعود الأب ويغسل وجهه ويشرب من هذا الوعاء الفخارى أو هذه الجرة الموضوعة فوق حامل، والتى تصادف أنها هى نفس الجرة التى أخذها الزوج معه قبل السفر دون أى تغيير طرأ عليها – سبحان الله – وطبعا يصل هذا المسخ إلى هذا المنزل ويقوم التابعان – قليلا الأصل اللذان كانا فى الماضى يعملان تحت إمرة الزوج واليوم يعملان تحت إمرة المسخ – بتقييد الزوج حتى يتمكن المسخ من اغتصاب الزوجة. ومن خلال تنفيذ مشهد الاغتصاب الذى يتم على طريقة السلويت بالطبع باستعمال الستارة البيضاء المكونة من شرائح طولية منفصلة حتى يستطيع الممثل الولوج إلى ما وراء شريحة منه وتصوير مشهده، وتدرك أيضا أنها وضعت ليس للتعبير عن المنزل أو أى شىء آخر ولكن لكى يتم تنفيذ هذا المشهد من خلال فتحة فى الستارة على اليمين ؛ ثم بعد الاغتصاب يقوم المسخ بمحاولة قتل الوليد، وهنا تهرع الأم المغتصبة والوالد المقيد لمحاولة حماية الطفل وترتفع قدم المسخ فى الهواء وينتهى العرض. وتسأل نفسك ما هو المغزى لكل ما تم وما هى الرسالة؟ سيحاول البعض البحث عن رمزية أو عن الإسقاط ؛ واضعين للملاءة أو الستارة الحمراء التى سادت المكان بعد الغرق أو الغوص تحت المياه مضامين شتى بأنه يرمز لمياه الخليج وما اكتنفها الآن والدموية و ... إلخ ؛ مع أننا لم نر دما؛ ولو كان هناك بعض الدماء وأسيل بعضها ما كنا سنصل إلى هذه النهاية ؛ فمثلا لن يكون هناك من يساعد هذا المسخ فى عملية الاغتصاب والتشذيب؛ وربما كان أهون على الزوج أن يسيل دمه بدلا من رؤية زوجته تغتصب أمامه؛ مع أن حقيقة الأمر ربما تكمن فى أن المخرج ربما رأى إلصاق صفة الدموية على المسخ فقط ومملكته ؛ فالمسخ أيضا كان يرتدى الأحمر؛ وربما لأن هذا الأحمر هو ما رأى المخرج أنه يكون أكثر تباينا وحركة مع الأزرق هذا لا أكثر ولا أقل؛ ولكن خلاصة الأمر هو فيما ذكرناه سابقا؛ ولكن يحسب له هذه الموسيقى التى جاءت فعلا قطرية ربما تكون فولكلورية ولم تنجرف نحو التصور السابق على الموضوع

أما عمن اختارهم ليقوموا بالأدوار أو بالحركات، فمن الواضح أنه قد بذل جهدا فى تدريب المجموعة الشابة متمثلة فى عبد الله البكرى، وندى أحمد، وعبد الرحيم صالح، ونايف مصلح. أما عن محمد حسن فأنا أعترف أنه ممثل جيد ولكن داخل إطار حركى لا أعتقد أنه كان ملائما لتكوينه الجسدى فهل هناك دافع أو سبب معين يجعل المخرج يقوم بهذا الاختيار مع يقينه التام بأن كريودراميته لن تكون على الوجه الكامل مع هذا الاختيار. وخلاصة الأمر أنه كما قلنا فإن هذا العرض أو أن سالم المنصورى قد راهن على جماليات صورة ما، بصرف النظر عن دلالتها أو حتى مواءمتها. والمحزن فى الأمر أن حتى هذه الصورة كانت نتاج مرجعية منبهرة فحاول أن يكون امتدادا لها أو واحدا من المتحدثين باسمها فى الوطن العربى، أو ربما يكون الأمر كله فقط أن هذا العرض هو للمشاركة فقط فى مولد سيدنا التجريبى"! ولكن ربما الكلمة الواجبة تكمن فيما بعد العرض ؛ فليس معنى ما قلت أن يترك سالم هذا الأمر أى الإخراج، للمسرح، ولكن عليه الاستمرار، ولكن بعد أن يهضم ما تشبع به ؛ وربما عليه فى هذه المرحلة العمرية أن يستعين بمؤلف أو دراماتورج ... المهم أنه ربما يفكر جيدا فى أن يكون هو مصدر الإشعاع لا مجرد انعكاس متكسر.



مجدى الحمزاوى



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين



• إن الاشتراكية هى المضمون الأساسى الذى يشكل مسرحيات لطفى الخولى عموما.. ومن الجميل أنه لم يذكر لفظ الاشتراكية على لسان أى من الشخصيات فى مسرحياته مما يدل على أنه اعتمد فى التعبير الدرامى.

فى « باازل ».. ليس على المشاهد استكمال الصورة

فكرة لا تتمتع بالجدة فقد رأيناها فى «زوجة رجل مهم»



عرض يجعل المتلقى شريكاً فى إنتاج الدلالة من خلال بساطة رموزه





فكرة " البازل " puzzle الأساسية كلعبة أطفال ، هى عبارة عن تشكيل بعض المكعبات غير المنظمة وغير المرتبة ، ومحاولة تنظيمها بشكل معين ، إذ نجد كل مكعب صغير يحمل صورة جزئية من كلية الصورة الكبيرة ، فهى عملية إدراك عقلي بالأساس ، ليكون دورالطفل خلالها هو السعى ـ بخياله ـ لتكوين الصورة النهائية بعد أن كانت مبعثرة وغير منظمة ، أى أنها تعد بطبيعتها عملية تنظيم ، بهدف تنمية القدرات الفكرية والمستوى الذكائى ، فهدف اللعبة ـ إذن ـ هو تنظيم الفوضى وترتيبها مرة أخري . واسم " بازل " إذا ما تم تجويفه داخل عملية إبداعية وفنية ، فهو أقرب ـ فنياً ـ لصور التجريب واللعب ، بمعنى أنه يوحى لنا بعوالم من التفكيك والتركيب ، سواء على المستوى الدرامى أو الفنى / التكنيك .

" باازل " هو اسم المسرحية التى قدمت فى مسرح الشباب ، من تأليف وإخراج الدكتور سامح مهران. واسم المسرحية يجذبنا فى البداية لمنطقة التفكيك ، حيث إن العنوان بطبيعته يشير إلى مفردات اللعب والتجريب ، ولكن ما أن تشاهد العرض فلا تجد أى مفردات من أجزاء اللعبة ذاتها ، أى بمعنى آخر ، فإن العرض لا يتضمن فلسفة اللعبة ومحتويات الفوضى التى تعتمد عليها اللعبة . فالمتفرج يظل يبحث طوال الوقت عن معنى التفكيك وروح التجريب ، حتى يفاجأ أن عنوان العمل لا يتوافق مع ما يدور داخل العرض ، وإن كان ثمة محاولات لربط اسم المسرحية وفلسفتها بما يدور داخلها ، فدعونا نلقى نظرة عما تشكله المسرحية ومحتواها الدرامى والفنى .

فالمسرحية تشير فى بدايتها ، إلى سرد أحداث من زمن تاريخى سابق ، وعن فترة ما بعد ثورة 23 يوليو عام 1952 إن عقلية المتفرج بنوعيتيها البسيطة أو الناقدة / المحللة ، لا ترفض مشاهدة أى لمحات عن التاريخ والتعرف عليه ، لكن بشرط إمكانية تغليف تلك المرحلة التاريخية وقراءتها بصورة درامية وإنسانية معاً ، لكن أن ينحصر الخطاب المرسل فى سياق فترة محددة أو بمعنى آخر يصبح الخطاب ذاته قديماً ، هو ما لا يستطيع المتفرج استقباله .

ارتكز الدكتور سامح مهران فى مادته الدرامية على فترة زمانية هامة ، تخص وضع ما بعد الثورة ، ولا خلاف أنها تشكل لحظة انتقالية مميزة ، وترمز إلى تغير بعض الأوضاع من حيث الناحية الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وهو ما يعنى أن العرض بهذا ينتقد فترة الثورة والأحوال التى ساءت فيما بعد ، إلا أن الأمر جاء مردوده عكسياً لدى الجمهور، حيث أصاب المتلقى بحالة من الناستولجيا والحنين العاطفى باتجاه هذه الفترة ، بالإضافة إلى نمطية الخطاب نفسه كما أشرنا سابقاً .

وقبل النظر إلى الرؤية الإخراجية فى العرض المسرحي ، سوف نلمح سريعاً إلى القصة التى طرحها العرض ، فالفكرة ليست جديدة التناول ، إذ تم تقديمها فيما سبق فى فيلم المخرج الكبير محمد خان " زوجة رجل مهم " . حيث تتغلف الحكاية درامياً حول إحدى أسر الطبقات العليا ، تتكون من أب وابنته " ليلى "، التى تلعب دورها نرمين زعزع ، و بعد الثورة وقرارات الرئيس جمال عبد الناصر ، شعر الأب بانهيار واهتزاز مركزه ، وليضمن الأب استمرار باشاويته وسلطته ، زوج ابنته رغماً عنها لأحد أثرياء البلد وهو " حافظ " . إلا أن ليلى بدأت تفقد التحكم فى أعصابها وعدم التواؤم مع الوضع ، وحال بها الأمر إلى أنها تركت عالمها الواقعى ، وعاشت مع عالم مواز من الخيالات والأحلام الراسبة فى عقلها ، وهو ما تجسد فى عدة شخصيات تتحرك من حولها .



وظهرت تلك الأوهام فى حنين " ليلى " إلى صورة الفتاة الأرستقراطية الحالمة بملامحها الأوربية ، والتى خرجت من عباءة خيالات الروايات الأوربية التى كانت تقرأها . ثم تدريجياً ظهر وهم جديد، تخيلته ليلى متشخصاً فى هيئة "عبد الحليم" عبارة عن عروسة ماريونيت جامدة ، وبدأ عبد الحليم بطباعه الشرقية الحالمة فى منافسة تلك الروح الأرستقراطية الغربية الأخرى المتمثلة فى (الفتاة الأوربية) . نفس الصراع هو ما نتلمسه ما بين قيم الاشتراكية وطبقته البرجوازية المتمثلة فى ياسر و زوجته المستغلة للطبقات العليا ، وما بين الواقع الرأسمالى المتمثل فى زوج ليلى " حافظ " .. وبهذاتتكون لنا تقابلات وصراعات ما بين العالم الفوقى والتحتى .. كما شرحه دكتور سامح مهران من خلال تقسيم خشبة المسرح إلى مستوى أسفل ومستوى أعلى .. وعلى الرغم من هذا كانت ثمة لحظات تذوب فيها هذه الفواصل ما بين المستويين ، سواء بصورة متعمدة أو غير متعمدة .

تلك الفترة الزمنية ، هدفت لشرح الحالة التى عاشها الناس على جبل من الأوهام والأكاذيب الخيالية ، وهو ما ظهر فى أكثر من علامة ، وخاصة فى الأحداث الأخيرة ، فنرى ـ على سبيل المثال ـ نتاج زواج ليلى بنت الخيالات الأرستقراطية وحافظ رمز الرأسمالية ، هو بنت صغيرة أطلقت عليها أمها اسم " كدبة " كإشارة صريحة عن زيف هذا المناخ الذى تعيشه المرحلة وبطبيعة الحال زيف العلاقة التى تأسست بينها وبين زوجها على ابتزاز كل منهما للآخر، والنتيجة أن تعيش الأم ـ هى الأخرى ـ مع أوهامها المتجسدة فى الفتاة الأوربية وتمثال عبد الحليم ، والأب حافظ ما إن يشعر بالضيق ، ينادى عفريته "على " الذى قدمه (أحمد الحلوانى) ، فمجرد أن يغنى حافظ : " على عليوة يا للى .. " حتى يظهر مخلصه الوهمى "على".

وشيئا فشيئاً مع اختفاء شخصية الفتاة الأرستقراطية الوهمية وموت عبد الحليم ، يترك لنا هذا الكثير من الاستفسارات والأسئلة . هل هو بذلك يعلن عن بداية نهاية الأحلام واهتزاز الطبقات العليا التى عاشت عمرها على الأوهام والخيالات .. أم أنه سخرية من تلك المرحلة بصراعاتها الثنائية المعروفة ما بين الأرستقراطية والبروليتاريا أو بين الاشتراكيين والإخوان أو بين عالم الواقع و الخيال ؟! . أم يشير إلى أن مع نهاية فترة حليم و الاشتراكية وجمال عبد الناصر ، ذابت الفواصل بين الطبقات وهو ما نلمح صداه فى وقتنا الحالى .

و يتلخص كل هذا فى ذهن " والد ليلى " الباشا الأرستقراطى وهو ينزل من المستوى العلوى إلى أسفل ، على السلم الواصل بين المستويين (سلم الطبقات الاجتماعية) ، والذى تجلس عليه الشخصيات الأربع : حافظ زوج ابنته ، " ياسر" البرجوازى المستغل ، "على " الشخصية الوهمية ، والدكتور النفسانى .. وكأنه يظهر الأساس الفاسد التى اعتمدت عليه تلك الفترة وهذه الطبقة العليا ، مجسداً ذلك فى هيئة شخصيات توحى بالمرض والكذب والأوهام و الزيف ....!!

هذا من جانب سير الأحداث الدرامية ، بخطوطها الواضحة المنمقة والمحسوبة بدقة والتى تم حشدها ببعض الكاريكاتيرات. أما من جانب تكنيك الإخراج ، فالعرض ينقصه الإيقاع، أو بمعنى آخر يخلو من الروح و الحيوية ، سواء من حيث طاقة الأداء التمثيلى التى عليها العامل الأساسي أو ارتباك فى بناء الأحداث وتطويلها بدون مبرر وخاصة فى الجزء الذى يخص علاقة ياسر وليلى ، أيضاً عدم اتساق فى رسم بعض الشخصيات وهذا كله ما يؤدى بالضرورة إلى ذبذبة وتشوش الرؤية المطروحة ، فمن المعروف أن عنصر" الإيقاع " هذا يعد من أهم عناصر العرض الدرامى والإخراجى معاً .

فعلى الرغم أن العرض به الكثير من الروافد الشديدة المنطقية والذهنية التى تشعرنا بحالة من الجمود بالإضافة إلى سهولة الإشارات و الدلالات المعطاة ، وكذا بساطة الرموز التى لا يبذل المشاهد جهدا فى استنتاجها بحيث يكون شريكا فى إنتاج الدلالة ، بل يعمل على ترجمتها ببساطة على نحو ما نجد فى اختيار اسم (كدبة) ليكون اسما لنتاج العلاقة بين الزوجين . إلا أن كان هناك بعض "الديفوهات" والمغالطات التى اعتبرتها فتحات للتهوية ، وهى ما تشعرنا فى النهاية أن ثمة فراغات كثيرة ناقصة فى الدلالات والإشارت داخل العمل ، ومع أنها جاءت مباشرة ، واضحة القراءة ، لكنها فرصتنا الوحيدة للتنفس ، وهى ما تشير إلى إمكانية توافق كلمة " باازل " والأحداث السائرة داخل العرض و ساهمت بذلك فى وصول معنى للعنوان .

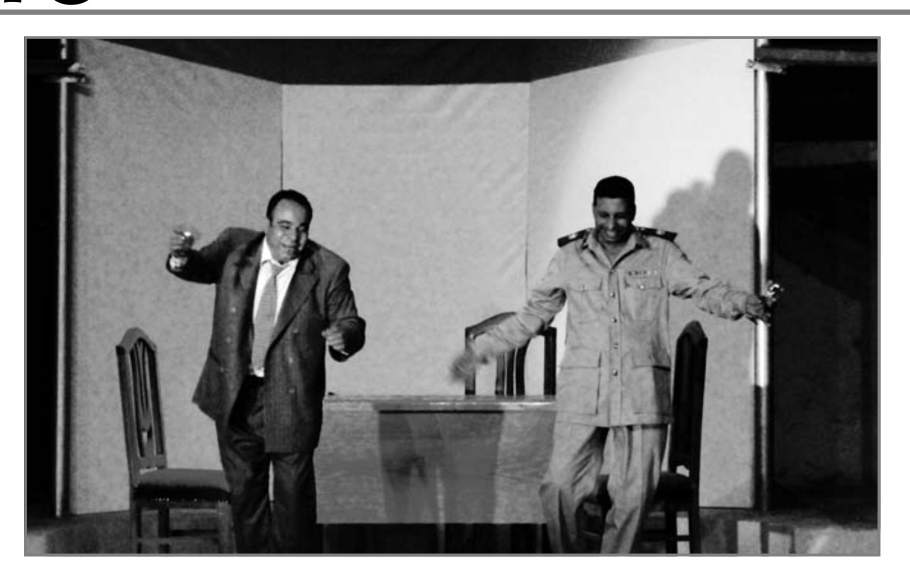
وتدريجياً ، من خلال التحرك بحرية داخل المربع الخالى الموجود دائماً فى متاهة البازل ، اتضحت الصورة المشوشة فى النهاية ، بظهور الشخصيات الخمس الفاسدة مجتمعة معاً ، وبغض النظر عن كون هذا المربع الخالى حدث بدون قصد ، إلا أنه كان ملاذنا الأخير.



أميرة الوكيل

• استفاد لطفى الخولى من نظريات التطور الخلاق التى نادى بها برجسون ولامارك وداروين وشوبنهاور وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الأحياء.. ووفق فى صهرها فى بوتقة الدراما فأصبحت جزءاً من نسيجها الحى.





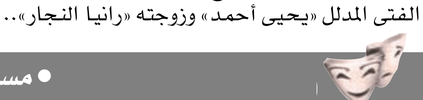
«بازل».. وتكوين درامى منقوص

شاشة السينما كانت عبئاً على المسرحية وكذلك ديكورها الضخم

على المسرح العائم بالمنيل قدم مسرح الشباب التابع للبيت الفنى للمسرح مسرحية (بازل) وهى من تأليف وإخراج سامح مهران، وموسيقى عمرو شاكر، واستعراضات مميزة فى مجملها لعماد سعيد، وسينوغرافيا محمود سامى. والمسرحية من الاسم تعطى إيحاء بلعبة البازل والتى تحاول التوفيق بين أشكال متنوعة متناثرة بغية الوصول إلى شكل محدد، وهذا الشكل أساسا موجود مسبقا، وعلينا – نحن الجمهور – مع ممثلى العرض أن نسعى إلى تكوينه.. تبدأ مشاهدة العرض وفى ذهنك هذا التصور مسبقا، وتحاول إعمال العقل منذ البداية، فهى لعبة مسلية وتحقق متعة كبيرة إن شارك فيها الجماعة، وأروع من المشاركة التفكير والوصول.. ويبدأ العرض بخطبة التنحى لجمال عبد الناصر والتى ألقاها عقب هزيمة 67، وكيف استقبلها الناس ورفضوا هذا التنحى وساندوا زعيمهم على مواصلة الطريق، وهنا تبدأ الدراما المصنعة مسبقا.. دراما تناقش عصر الثورة وتداعياتها من خلال باشا سابق لعب دوره «خالد النجدى»، له ابنة هى «نرمين زعزع» يريد جلال عثمان أن يتزوجها، وللفارق الطبقى بينهما تحدث بعض العوائق ولكنها تزول حين يحقق الزوج طموحه بالوصول إلى منصب قيادى هام عقب حدوث الثورة حيث شارك بالصدفة وبالصمت فى إنجاح الثورة حين عرف بالأمر، وكان ضابطا وسكت حين عرف بحقيقة الأمر.. لم ينبع سكوته بالطبع من قومية مستترة ولكنها نبعت من منطق الوصوليين والمتسلقين «إن نجحت الثورة فأنا مستفيد وإن فشلت فأنا لم أكن أعرف شيئاً عما يجرى»، ولهذا الرجل تابع من عامة الشعب وهو «على عليوة» ابن الخياطة، والذى لعب دوره «أحمد الحلوانى» ويتلاقيان معا عند هدف واحد هو الوصول، والضابط يستخدم هذا العلى كرجل الفانوس السحرى يحل الأحجيات فيناديه (على عليوة ياللى ضرب الزميرة.. ياللى)، وهنا يظهر عفريت الفانوس على الفور، وهو هنا الداهية على الذى يحل المشكلة أيا ما كانت، ويحل مشاكل الباشا خالد النجدى كذلك، حيث يستطيع بإحدى الحيل أن يبقى له على جزء كبير من الثروة التى صادرتها الثورة من كبار الإقطاعيين فى العهد السابق، والذين كونوا ثرواتهم من عطايا الملك وحافظوا عليها بعرق الفلاحين، ويتمكن «على عليوة» عن طريق إحدى الحيل القانونية وبعض ثغرات فى القرارات من تمرير الجزء الضئيل إلى الفلاحين والإبقاء على الجزء الأكبر لصالح الباشا الذى لا يسعفه الموت التمتع بما سلبه لنفسه.. وتؤول الثروة إلى ابنته والتى تتوحد مع قسيمتها فى الحياة والتى أدت دورها «مروة يحيى»، وهذه الابنة تتفسخ بين العيش بحرية وعيش الحياة الأرستقراطية التى اعتادتها طويلا وطمع كل من حولها فيها. وهنا يظهر أحد الطامعين وزوجته من أجل اللعب على هذه الابنة لفضحها أمام زوجها وابتزازه وعن طريق المال، ويستطيع المنقذ دائما «على عليوة» إنقاذ الزوج وإبعاد الطامعين وكشف الفتى المدلل «يحيى أحمد» وزوجته «رانيا النجار»..

وتعانى الزوجة من الوحدة وتعود إلى ماكيت لعبد الحليم حافظ والذى نفذته ببراعة معتادة الفنانة «آيات خليفة»، وهذا الماكيت تعيش معه الابنة وتتحدث إليه دائما تراقصه وتحكى معه وتتهمه قسيمتها دائما بأنه أحد الوصوليين الطامعين فى توأم روحها، وتتهمه دائماً بالزيف، فى حين لا ترى الزوجة ذلك حتى تراقصه ذات يوم ولا تجد له قدمين فتقول له (إيه ده إنت اتخرمت) وكأنه – أى عبد الحليم – كان مملوءا بالهواء.. والمقصود بالهواء هنا الزيف. ويريد المؤلف والمخرج هنا أن يحدثا توحداً بين السلطة متمثلة فى جمال عبد الناصر وأعوانه وبين الزيف والوهم. وأصرا طوال العرض على ذلك وأكدا عليه مرارا وتكرارا.. فالثورة يراها زائفة ويراها كذلك لم تحقق أهدافها ويراها قد أخذت من بعض الناس الذين رأت أنهم لا يستحقون كى تعطى للفقراء، ولكنها أعطت فى الحقيقة للأعوان والأتباع حين ملكتهم رئاسة مجالس إدارات الشركات الكبرى كى يأخذوا نصيبهم من الثروة التى يراها المؤلف مثل كعكة، ويجب أن يأخذ كل منهم نصيبه منها، وكذلك أراد التأكيد أن عبد الحليم، هذا الصوت الشعبى ما هو إلا بوق للسلطة يؤيد ويبارك أعمالهما بأغانيه، فنراه يغنى للتأميم وللسد وغير ذلك من الأغانى التى سمعناها ورأيناها على شاشة السينما والتى استخدمها المخرج كثيرا سواء فى لقطات أرشيفية وإن كان يعرضها أحيانا من وجهة نظره فها هو يعرض قرار التأميم الذى قاله عبد الناصر من خلال صورة أخرى لخطاب آخر مظهرا ظهر جمال عبد الناصر وكأنه يتعمد إخفاءه أو تهميش القول والفعل معا، وفى عرض الهزائم والعدوان الثلاثى، ومن خلال المعادل الصوتى المتمثل فى الأنباء الزائفة والتى سمعت قبل النكسة عن سقوط عدد من طائرات العدو فى حين أن الهزيمة كانت نصيبنا.. وإن كانت الشاشة السينمائية قد عبرت نسبيا عن اللقطات الأرشيفية التى أراد المخرج استغلالها، إلا أن استخدام الميديا السينمائية فى اللقطات الأخرى كلها جاءت محملة على الموضوع، ولا داعى لها، وخصوصا أننا نستخدم ميديا بعينها حين نعجز عن إيجاد حلول لتقديمها على خشبة المسرح كفعل مرئى، أما أن يتم استخدامها فى مواقف من السهل التعبير عنها مسرحيا فإنها فى هذا الحال تكون عائقا وزيادة لا داعى لها، ولا سيما كون بعض المشاهد التى تم تصويرها سينمائيا قد رأيناها مجسدة على المسرح مثل مشهد تقبيل الزوجة لماكيت عبد الحليم، والذى استعان المخرج بصوت له من الخارج اقترب منه كثيرا وكان الأداء الصوتى فيه لخالد النجدى الذى لعب دور الباشا.. ولم تكن الشاشة السينمائية هى العبء الوحيد على المسرحية، فقد جاء الديكور الضخم كذلك، فلم نر ضرورة أو استغلالاً لتلك الكتل الضخمة التى حلت محل الكواليس، ويبدو أنها تكلفت الكثير فهى من الألوميتال والفورمايكا وبالرغم من ذلك لم تستغل أو تمنحنا شكلا جماليا.. حتى المستويات الضخمة التى قبعت فى مؤخرة المسرح واستغلت كمنطقة للمحاكمة أو التحقيق فقد بدت رتيبة بعد فترة من كثرة استغلالها بنفس الطريقة دون تجديد، ومع كل الشخوص مما لم يعط انطباعا بثراء اللوحة أو جماليتها معا.. ومن خلال النص والمسرحية معا يطرح المخرج معاداته ورفضه الواضح لتلك الفترة ويرى فشلا ذريعا للثورة وأهدافها، كما يسخر على الدوام من مصطلح «الاشتراكية» والذى لازم تلك الفترة.. وأكد على رؤيته السابقة كثيرا، وبأكثر من صورة، مما جعلت المشاهد فى كثير من الأحيان يصاب بالملل، فقد عاب النص المسرحى التطويل الشديد والذى لم يكن هناك من مبرر واضح له، وخصوصا أن الهدف من أطروحته قد تم طرحه كثيرا، ولا سيما أن إيقاع الفعل والحدث داخل النص قد سار برتابة شديدة وكان ينبغى أن يكون أسرع بمرات عديدة، ولم يكن الحدث بمفرده الذى وقع فى ذلك الفخ بل الشخوص كذلك فقد جاءت كلها باهتة يصيبها جميعا حالة من عدم الاكتمال والوضوح فهى شخوص مريضة وتعانى من أمراض نفسية، ومن ثم فلا يصلحوا للتدليل على فساد فترة بعينها بقدر ما هم صالحون للدلالة على العكس تماما فالعيب الذى خرجنا به من هذه المسرحية هو عيب شخوص لا تتسق مع ذاتها ولا تصلح نماذج للدلالة على شىء، فهى لا تدل على ذاتها حتى تتمكن من الدلالة على آخرين، كما أنها – أى الشخوص – قد جاءت كلها كاريكاتورية مبالغ فى صناعتها إلى حد كبير نزاعة إلى الكوميديا فى حين أن الموضوع لا يحتمل كل هذا الهزار والمواقف الكوميدية والإفيهات المصطنعة والمقحمة على الحدث فعرقلته بالتأكيد وتاهت مع الحدث وأتاهته فبدا شاحبا باهتا وبدت قطع البازل المتناثرة أمامنا باهتة اللون والمضمون، فعانينا فى تكوينها فقام المخرج بذلك نيابة عنا، وها هو يقوم بتركيب قطع من الدراما فى غير مواضعها فبدت شاذة على أعيننا ولكن لا مناص أمامنا سوى قبول ذلك لسببين أولهما أن نشعر بالخلاص والتحرر من عبء الحدث المتداخل واللامفهوم فى أجزاء كثيرة منه، وثانيا لأن الصورة الأصلية التى يجب أن نطابقها مع قطع البازل تكمن فى عقل مؤلفها، والذى يخرجها لنا من وجهة نظر أحادية، ولنا أن نقبلها كما هى أو نرفضها، وقد كان لنا الخيار أخيرا فى نهاية العرض عندما تلاقينا وتساءلنا عن كنه ما شاهدناه، وحينها أدركت أن عرض البازل مازال قطعا متناثرة لم تكتمل بعد.


خالد حسونة


• مسرحية «خيال الظل» و«على الزيبق» للمؤلف والمخرج د. نبيل بهجت عرضتا مساء الجمعة الماضى ببيت السحيمى.

• إن الإنجازات التى أضافها لطفى الخولى إلى المسرح العربى المعاصر تتمثل فى الالتزام الفكرى والالتزام الفنى فى وقت واحد.. وهى المعادلة الصعبة التى حيرت كثيرا من كتاب المسرح العالمى عامة.

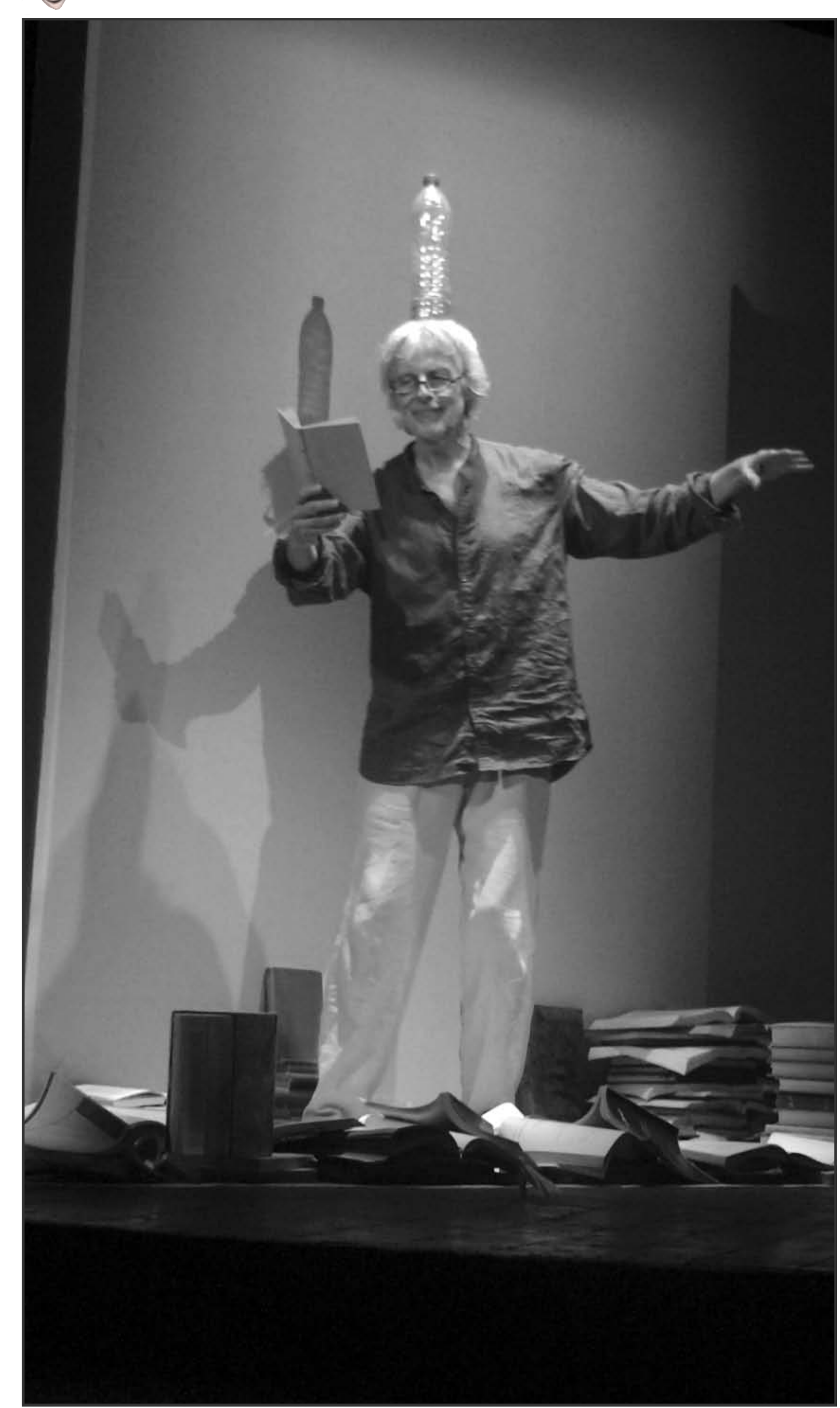


العرض الفلسطينى "ذاكرة النسيان"

شرح واقع الحال عبر السرد الممل

التناقض اللغوى كان مثيراً للكوميديا السوداء





السرد مارس تأثيره على إيقاع العرض وجلعنا ننتظر الموت

ذاكرة للنسيان.. تناقض بين كلمتين متضادتين يحمله عنوان العرض الفلسطينى الذى قدمته فرقة الحكواتى ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان، وهو قصائد لمحمود درويش الشاعر الفلسطينى الراحل الكبير، وأعدها نزار زعبى وفرانسوا أبو سالم، وصمم الديكور نزار زعبى وأخرجه فرانسوا أبو سالم وعامر خليل.

وينطلق العرض من تلك العلاقة المتناقضة بين الكلمتين الذاكرة والنسيان. حيث يقدم بطله الوحيد شاعراً فلسطينياً لا يمتلك سوى شعره وكلماته تلك، الكلمات التى تعبر عن ذاته ومأساته، إنه يسعى لأن تكون هى ذاكرته، لكن الصراع بين تلك الرغبة والواقع الذى يواجهه، وهو واقع الاحتلال، هو الذى يوجد ذلك التناقض، بين الذاكرة والنسيان، فالشاعر كما قدمه العرض يبدو محبوساً داخل جدران أربعة فى غرفة ضيقة وكأنه داخل السجن لا يستطيع الخروج، لا يجد سوى كتبه وأوراقه، بينما المأساة تتجلى فى رغبته فى أن يحتسى القهوة، إلا أن العقبة الدرامية تتمثل فى ذلك العدوان المستمر من العدو الصهيونى الذى يغير على المنطقة، حتى أنه لا يستطيع أن يذهب ليعد القهوة. ولذلك منذ البداية يدخل الشاعر مقذوفاً بفعل أصوات القنابل والمدافع، وكأن هذا هو الذى دفعه إلى هذا المكان/ السجن، لقد قذف إلى المكان وكأنه القذف إلى الجحيم. غير أن إرادة البطل الساعى نحو الحياة، نحو الذاكرة هى التى تجعله ينشد الشعر باعتباره ذاكرته، وخلال ذلك الشعر نجد المزيد من التناقض اللغوى المثير للكوميديا السوداء. فالبطل يبدأ من إحساسه بأن النهاية هى الموت لكنه فى نفس الوقت يرفض الموت قتلاً، ويرفض أن تكون نهاية جسده التشوه نتيجة القنابل ونتيجة الاختلاط بالمبنى الذى سينهدم عليه. إنه يسعى إلى تكريم الجسد، يتمنى أن يموت دون تشويه لجسد يتمنى تابوتاً أنيقاً وجنازة مشرفة.. إنها لغة تحمل الحسرة والألم وتعتمد على التضاد اللغوى المثير للضحك لكنها كوميديا سوداء.

ويظل الوضع طوال العرض الذى يصل إلى حوالى الساعة مجرد تداع للأفكار داخل نفس البطل الرافض لما يحُدث له، والذى يؤكد دائماً على الكوميديا السوداء من خلال التأكيد على أن هناك وطناً لكن الأبناء المنتمين له لم يروه لأنهم ولدوا بعيداً عنه. ويرفض توطينهم فى المكان الذى ولدوا فيه، لأن لهم وطناً محتلاً.. عموماً ينطلق العرض من هذه النواحى الإنسانية التى تأخذنا إلى التعاطف مع البطل الذى يظل يبوح بمكنوناته الداخلية، نتيجة هذا المونولوج الفردى الطويل الذى تتعدد فيه هواجس البطل وخوفه من المصير.. إلا أن الملاحظ أن هذا الشاعر سلبى، فقد قذف به إلى هذا العالم/ الغرفة مجبراً، ومع ذلك لا يأخذ أى موقف نحو التخلص من أزمته.

ولعل تقنية السرد التى اتسم بها النص باعتباره مونودراما قد أثرت كثيراً على إيقاع العرض وأيضاً على أسلوب أداء الممثل، حيث لا يوجد فعل سوى الانتظار الضمنى للموت وسرد حكايات شخصية سواء عن الماضى أو المستقبل، كما أن لحظات كثيرة بدأ فيها الممثل بعيداً عن الحفظ، وبالتالى ظهرت لحظات صمت كثيرة غير مجدية، فى حين فى اللحظات التى تطلبت الصمت، خاصة، التى تلت الانفجار ولحظة النهاية كان الصمت معبراً لذلك جاء الأداء التمثيلى على وتيرة واحدة مما أفقد العرض حيويته وبدا وكأنه يلقى قصيدة.

أما السينوغرافيا فإن اختيار الحائطين بزاوية ميل فإنها أدت إلى تحديد حيز المكان الضيق بل وزاوية الرؤية التى تختلف من زاوية المتفرج، وبالتالى فهناك زوايا يصعب على المتفرج أن يرى الممثل الوحيد بالعرض، كما لم يكن اللون الأبيض للجدران ذا دلالة، خاصة وأنه مكان قديم وغرفه بسيطة، وهو ما لا يعبر عن الواقع.

بينما جاءت الإضاءة متميزة فى العرض، وذلك من خلال استخدام تركيزات إضاءة على الممثل وعلى المنطقة ما بين الجدارين، ورغم أن الإضاءة لم تستخدم أى ألوان إلا أنها أدت وظيفة جمالية داخل العرض.

فى حين أن الإخراج غير موجود فلا حركة مدروسة ولا رؤية جمالية، بل إن التعامل مع الكم الكبير من الكتب المتناثرة على الأرضية والمعبرة عن علاقة الشاعر بالكتاب والكتابة والشعر والثقافة عموما، هذه الكتب لم يتم التعامل معها حتى من باب استخدام ما هو موجود على الخشبة.

الحقيقة أن العرض الفلسطينى صادم، حتى وإن كان منهجه الحكى باعتباره فرقة الحكواتى، إلا أن تقنيات المسرح تدعم دائماً وتسعى نحو الجمال الذى لم يوجد إلا نادراً فى العرض، والذى جعلنى أتذكر جماليات عرض "قصص تحت الاحتلال" الذى فاز بجائزة أفضل عرض فى إحدى دورات مهرجان القاهرة التجريبى.

تبقى المشكلة الأهم وهى كيف اختارت لجنة المشاهدة للمهرجان القاهرة التجريبى مثل هذا العرض للمسابقة الرسمية، وأى ملامح للتجريب فيه؟! وهو البعيد عن أى تجريب. هل انخدعت اللجنة التى لا تعرف من العربية سوى كلمة "السلام عليكم" التى تطل علينا بها رئيسة اللجنة الدائمة كل عام؟!. هل انخدعت بأن العرض إعداد لمجموعة قصائد لدرويش رغم أن أشعار درويش لم تكن سوى شذرات بسيطة أو نقطة فى بحر؟!

الحقيقة أن مشكلة اللجنة هى الأهم، ففى هذه الدورة كانت العروض مثار التساؤل ومنها العرض القطرى "الجرة" والعرض اللبنانى "العميان".. فلا ملامح للتجريب سوى أن نرى مثلاً فى العرض القطرى بعض الحركات التعبيرية التى استلهمها المخرج من عروض سابقة، وأصبحت داخل العروض العربية آفة" خاصة حينما لا توظف، وحتى هذه الحيلة أو الآفة غير موجودة فى "ذاكرة للنسيان".





د. محمد زعيمه

الفصل الثاني

(إهداء إلى مارشا)





تأليف

نيل سيمون

ترجمة

إبراهيم محمد إبراهيم

● سعد الدين وهبة ينتقل من السخرية من المؤلفين إلى السخرية من النقاد، وكأن الفكاهة تحولت فى يده إلى عصا هرقل يستعملها فى الإطاحة بمن يقف فى طريقه.



الفصل الثانى

المشهد السادس

(شقتها ، بعد ذلك بيومين، حوالى الثالثة فى يوم مشمس. حجرة المعيشة فارغة. تخرج (فى) من حجرة النوم، تلف نفسها بملاءة، وعلى ما يبدو لا ترتدى أى شىء آخر. وشعرها مشعث. إنها فى حالة من الارتباك. يخرج ليو من حجرة النوم، يعدل ملابسه. كما أنه عار جزئيا).

ليو:
إنى آسف.

فى:
انس ذلك الأمر.

ليو:
لا تكونى كذلك.

فى:
وكيف يجب أن أكون؟!.

ليو:
لقد كانت مكالمة مهمة. وكان على أن أرد عليها.

فى:
ليو، ليس ردك على المكالمة هو ما يضايقنى. التوقيت هو ما ضايقنى.

ليو:
إن نصف دخلى السنوى الشامل كان يتوقف على تلك المكالمة. إنه أكبر عملائى. هيا يا فى. ما رأيك؟ إنهم لن يتصلوا مرة أخرى.

فى:
تعنى أنك فعلا تركت لهم هذا الرقم؟ لقد غيرت سيارة الأجرة ثلاث مرات ودخلت العمارة على أطراف أصابعى وأنت أشعت هذا الرقم؟

ليو:
ما هو إلا رقم. يمكن أن يكون رقم مطعم صغير للوجبات الخفيفة، إنه غير معروف، هذه المكالمة، يا فى، تعنى بالنسبة لى ثلاثين ألف دولار.

فى:
أيها المسيح إنى قلقة سوف يلحق بى ضرر انفعالى مدى الحياة، فى حين تصبح أنت رجلا غنيا.

ليو:
إنك متوترة جدا يا فى، كنت متوترة منذ اللحظة التى دخلت فيها من الباب. عرفت حين دخلت وتصافحنا أن الوضع سيكون متوترا.

فى:
لست بارعة فى ذلك يا ليو، فأنا عصبية وأصاب بالارتباك.

ليو:
لا تكونى سخيفة، لقد كنت رائعة.

فى:
إنى آسفة بخصوص حذائك.

ليو:
مجرد قطرة صغيرة من النبيذ، ولقد جفت بالفعل.

فى:
وجوربك أيضا؟

ليو:
لا تقلقى بشأنه.. هيه يا (فى).. هل أسأت إليك على نحو ما؟ هل كنت عديم التقدير؟ متبلد الحس؟

فى:
بعيدا عن الزنا، كنت رجلا مهذبا كاملا. لست أدرى لم أكن أعرف أن الأمور ستكون معقدة هكذا بكل هذه الضوضاء.

ليو:
ضوضاء؟ أى ضوضاء؟

فى:
قلبى إنه يهدر كالمدفع، لابد أن العمارة كلها تسمعه.

ليو:
سوف أدير المذياع، وسوف يظنون أنه قسم الإيقاع.. أتحبين أن ترقصى؟

فى:
هل أنت جاد؟

ليو:
بكل تأكيد؛ أتعتقدين أن هذا شىء مبتذل؟ حسن، تصادف أنى شخص مبتذل جدا. هيا، ارقصى معى.

فى:
بهذا النبيذ الأحمر على حذائك؟ سوف تصدر صوتا رفيعا على الأرض.

ليو:
(يرفع فى كى تنهض على ساقيها). هيا. **(يغنى: فلامينجو. مثل اللهب فى السماء يطير فوق الجزيرة يخرج سيجارة. هذه لى، يغنى، إلى حبيبتى التى بجانبى. يغمغم لحن جاز ليس له معنى، ويبدأ فى الرقص مع فى)** فلامينجو بلونك الاستوائى.

فى:
أنت مجنون يا ليو.

ليو:
كلمات الحب والرومانسية.

فى:
أنت تحرجنى.

ليو:
وحبى لك.

فى:
دعنى يا ليو، لست راغبة فى ممارسة الحب. **(تتملص قليلا فيقعان على الأرض).**

ليو:
أيها المسيح، لكم أنت جميلة.

فى:
لست جميلة.

ليو:
لا تقولى إنك لست جميلة. أقول إنك جميلة وحلوة.

فى:
وهو كذلك، أنا حلوة. فأنا لا أريد الجدال.

ليو:
أنت جميلة وحلوة ولديك أنعم وجه رأيته.

فى:
لقد فعلت ذلك كثيرا .. أليس كذلك يا ليو؟

ليو:
أتجدين متعة خاصة فى غمرى بالماء البارد؟

فى:
بل أنت بارع فى ذلك. إنى معجبة باحترافك فى هذا. ذلك أن هذا مصنوع باحتراف عال؛ تماما مثل صوان جيد الصنع.

ليو:
أين تجدين التوازى بين مطارحتك الغرام والمصنوعات الخشبية.

فى:
ربما يكون هذا جديدا بالنسبة لى يا ليو، لكنى لست ساذجة. لقد كانت لك علاقات مع نساء متزوجات من قبل، أليس كذلك؟

ليو:
لا.

فى:
ليو!

ليو:
كانت هناك واحدة، لكنها كانت تنتظر اتمام الطلاق.

فى:
هل كن كثيرات؟

ليو:
ربما كانت هناك واحدة أخرى.

فى:



• فى مسرحية «كوابيس فى الكواليس» لم يترك سعد الدين وهبة منهجا كوميديا أو حيلة فكاهية أو دعابة لفظية إلا وضمنها مسرحيته التى تنتقد المسرح والصحافة وكل ما يمت إليهما بصلة.

لقد فعلت ذلك كثيراً.

ليو:

أقسم لك، لقد كانت مرات قليلة.

فى:

بل مرات عدة.

ليو:

أجل، كن كثيرات. لكنهن لم يكن أبداً مهمات بالنسبة لى. أما اليوم، فمهم بالنسبة لى، (**يحاول احتضانها، ويحاول نزع الملاءة**).

ليو:

ما هذه الخيمة التى ترتدينها؟ (**تحاول أن تنهض وتبتعد**).

فى:

أرجوك يا ليو، الكثير من العلاقات التى لا معنى لها لا يرفع من تقديرى لما نفعله.

ليو:

ليست المكالمة التليفونية فحسب هى ما يضايقك. هناك شىء آخر. تعرفين ما المشكلة؟ أنت ليس لديك سبب كاف لكى تكونى هنا.

فى:

هذا شىء مضحك يقال لامرأة تسوقت فى اثنى عشر محلا كى ترتدى الملابس المناسبة.

ليو:

حسن، ربما نكون قد أسرعنا بهذا اللقاء أكثر مما ينبغى. لقد كنت متسرعا، أليس كذلك؟ ربما لم يكن هذا هو الوقت المناسب بالنسبة لك يا فى.

فى:

ماذا تعرف عن ذلك؟ مجرد علاقتين غراميتين فإذا بك بطل رواية مارجريت ميد.. اسمع، حين بدأت جنى تعانى المتاعب مع جس، قررت أن تذهب إلى معالج نفسانى. فسألتها: متى كان اليوم الذى أدركت فيه بصفة نهائية أنك فى حاجة إلى معالج نفسانى؟ فقالت: كان اليوم الذى وجدت نفسى فيه فى مكتبه. حسن، أنا الآن فى مكتبك وأنا فى حاجة إلى شىء ما فى حياتى، لقد جربت بالفعل التأمل المتسامى والأغذية الصحية ورياضة الجرى. وها أنا الآن غير متمتعة بالصحة بكل هدوء وسكينة أكثر من أى وقت مضى، لذا لا تقل لى إن هذا ليس الوقت المناسب.

ليو:

أوه فى، فى الحلوة، إن منظرك أجمل بكثير مما كنت منذ اثنتى عشرة سنة، ووجهك ينم عن شخصية قوية.

فى:

لم لا يغمرنى هذا الكلام بالفرح؟ لم تمر الحياة وتنسل بهذه السرعة، يا ليو؟ فى البداية كنت حلوة، والآن أنا مثيرة للاهتمام وذات شخصية قوية، وسرعان ما سأكون أنيقة، يلى ذلك أن أكون شخصية ذات رهبة وجلال، وأخيرا، حقا جديرة بالملاحظة بالنسبة لسنها، وهذا أسوأ ما يكون.

ليو:

إنك تتخذين منظورا كئيباً يا فى، والكآبة عدو الأوقات السعيدة.

فى:

لقد كنت على صواب من قبل يا ليو. إذ إنى ليس لدى سبب وجيه بما يكفى بحيث أكون هنا، لأنى لا أستطيع الحصول على ما كنت أريد، فأنا أريد ما تملكه جنى. نشوة أن أحب مرة أخرى. إنى الآن أكثر ذكاء بكثير، كان بإمكانى أن أتناول كل شىء بطريقة أفضل. إنى أغار منها حتى الصراخ. لقد فعلت من أجلها ما كنت أتمنى أن أتمكن من أفعله لنفسى، وفى المقابل، حصلت على شقتها كى أفعل بالضبط ما أقسمت، حين كنت شابة وجميلة، ألا أفعله فى النهاية حين أصبح فقط مثيرة للاهتمام وذات شخصية.

ليو:

أعتقد أنك شخصية مضطربة جدا يا فى.

فى:

لقد لاحظت ذلك.. أعتقد أنك ينبغى أن تذهب أولا يا ليو؛ إذ يجب أن أبقى قليلا حتى ألم شتات نفسى.

ليو:

لقد كنت أهيم بك يا فى، ولم أتوقف قط عن التفكير فيك طوال تلك السنين، وكنت أتصفح أسماء العاملين فى المهنة كى ما أرى إذا كنت تعملين أم لا.

فى:

ولم لم تحاول قط الاتصال بى؟

ليو:

لقد سمعت أنك سعيدة فى زواجك.

فى:

ولقد سمعت أيضا أنك كذلك.

ليو:

وكيف تثقين بما يقوله الناس؟

فى:

لم أقل لك هذا أبدا، لكن حقيقة الأمر أن أمى لم تكن تحبك.

ليو:

لم ألتق بها قط.

فى:

أعرف ذلك، غير أنى كنت أحكى لها عنك، وقالت: إنى أعرف هذا الطراز، إنه من النوع الذى يحتاج إلى الكثير من النساء. كان فى إمكانى أن أتصل بها وأقول: لقد كنت على صواب يا أمى. لكن كيف لى أن أشرح كيف عرفت ذلك؟

ليو:

إنى اتساءل ماذا عساه كان من الممكن أن يحدث لو كنا قد تزوجنا؟

فى:

حسن، أتمنى لو كان يمكن أن يحدث ما هو أكثر بكثير مما حدث اليوم.. ماذا تعتقد؟

ليو:

أعتقد أننا كنا سنصبح فى أروع حال.

فى:

أنت لا تعتقد ذلك حقا. أليس كذلك؟

ليو:

بلى.

فى:

إذن، لم قلت ذلك؟!.

ليو:

ظننت أن ما قلت سيجعلك سعيدة

فى:

إنك فظيع.

ليو:

لماذا؟ ألأنى رغبت فى أن أدخل السرور على نفسك؟! هل نكون أحسن حالا إذ نخدع أنفسنا بأن نظن أن علاقتنا ستكون أعظم علاقة غرامية فى مانهاتن؟ أنا أعرف الحقيقة وأنت تعرفين الحقيقة، فلماذا يتعين علينا أن نطلق عليها ما هو ليس فيها؟

فى:

لأن المرأة تحتاج إلى الخداع.

ليو:

(**وهو يرتدى بقية ملابسه**)، أما أنا، فلا أحتاج إلى ذلك، إنى فى حاجة إلى شىء جديد، ولهذا أحب العمل فى مجال العروض الفنية. إذ إن هناك شيئاً جديداً ينفتح أمام المرء كل ثلاثة أسابيع، ليس فى مقدورى أن ألتزم بزوجة واحدة يا فى. ماذا فى وسعى أن أفعل؟ غير أنه فى نظامنا هذا، أعد مجرما من الناحية الاجتماعية، ليس فى استطاعتى أن أخلص لزوجتى، كما أكره الشعور بالذنب الذى أحس به حين ألعب بذيلى؛ لذا فأنا ألجأ إلى الحل الوسط، إذ إن لدى العديد من العلاقات غير السارة. ومما يزيد الطين بلة، أنى حقا أهتم كثيرا بماريلين. أنا لا أستطيع أن أكف عما أنا فيه، ولا أتوقع منها أن تفهم. وهكذا ينتهى بنا الأمر بأن يجرح كل منا الآخر. إنى لا أحب ذلك يا فى. لا أحب أن أزحف إلى الفراش فى الثانية صباحا، وأحس بظهر بارد لامرأة غاضبة، كما لا أحب أن تأتى أنت إلى هنا تحت أى ادعاء زائف. كنت أود أن أمارس الحب معك، لكن هنا انتهى كل شىء، فأنا لا أرغب فى علاقة رومانسية جميلة، إذ إنى لا أرغب فى أن أرقص على السقف أو أن يكف قلبى عن الخفقان حين تدخل هى من الباب؛ لأنى لا أرغب حقا فى أن أؤذى مشاعر أحد بعد ذلك. كل ما أرغب فيه هو علاقة غير عاطفية، ولينعم جورج وجنى بكل ما فى الساحل الشرقى من رومانسية. إنه نصف مجنون حاليا، فهنيئا له بذلك، سأقول لك ماذا أريد حقا يا فى. أريد امرأة تشبهك تماما، وتحس مثلك تماما، وتفكر مثلى تماما.

فى:

لم أذهب قط إلى المحل الخطأ كى أجد ما أريد.

ليو:

إذن ماذا لدينا هنا؟ لدينا امرأة رومانسية تعسة، ورجل محبط غير مبال، وحجرة نوم متاحة غير مستعملة، هذا هو ما لدينا هنا.

فى:

هذا غاية فى السوء. لقد استطعت أخيرا أن تهيئنى لذلك، ثم جعلنى صدقك أخرج مما أنا فيه من رغبة.

ليو:

أنا شغوف بك، وممارسة الحب مع أناس أنت شغوف بهم أمر خطير.

فى:

حسن. وفر ذلك لأعدائك.

ليو:

(**ينظر إلى ساعته**) مازال أمامى وقت قبل أن أقوم ببعض العمل. هل يمكننى أن أوصلك إلى وسط المدينة؟

فى:

أتعنى أن نغادر هذا المكان معا؟! وماذا يحدث لو رآنا أحد؟.

ليو:

اسمعى، كان من الممكن أن يرونا معا فى الفراش دون أن يشكوا فى شىء مطلقا. هيا، ضعى ملابسك.

فى:

يا لك من صديق رائع،وأنت عاشق. هل لك فى إعطائى قبلة حارة مخلصة جدا؟ ستحل على اللعنة لو أنى ذهبت إلى منزلى خالية الوفاض. (**ليو يخطو نحوها**) تدثرى بملاءتك، أيتها الطفلة، فالتقبيل هو نقطة امتيازى (**يطوقها بذراعيه برقة، ويقبل شفتيها قبلة رقيقة دافئة. تتراجع، وتنظر إليه، ثم فجأة تشعر بالأمان، تميل إليه مرة أخرى، يقبل كل منهما الآخر بقوة. يضعها برقة على الأريكة. ويأخذ فى تقبيل رقبتها ووجها، فى حين ينفتح الباب وتدخل جنى. تراهما**



• مسرحية «حارة عم نجيب» تأليف وإخراج د. أحمد حلاوة تم عرضها الأسبوع الماضى ضمن فعاليات مهرجان الأردن المسرحى.



● فى مسرحية «المسامير» يتخذ سعد الدين وهبة من النكسة مضمونا لمسرحيته.. ونظرا لجدية المضمون وجهامته فقد ماتت كل محاولة لإحياء روح الفكاهة داخل النص.

فتتجمد جنى، أو يا الهى، إنى آسفة. يقفزان ويتراجع ليو).

فى:
يا يسوع.

ليو:
أيها المسيح.

جنى:
كان ينبغى أن أتصل. لم أكن أعتقد..

ليو:
لا بأس، لا بأس. لم يقع أى ضرر، كلنا بالغون، إنه عالم كبار... هذه الأشياء تحدث... يجب أن نكون ناضجين.

فى:
أوه اسكت، يا ليو.

جنى:
لقد حضرت فقط كى آخذ بقية ملابسى الصيفية. يمكننى أن أفعل ذلك فيما بعد، إنى آسفة جدا **(تتراجع نحو الباب).**

فى:
لا تفكرى يا جنى، لا تفكرى حتى أتحدث إليك الليلة. عدينى بأنك لن تفكرى.

جنى:
لن أفكر.. أعدك إلى اللقاء يا ليو. بلغ تحيتى لماريلين.. إلى اللقاء. **(تستدير وتخرج وتغلق الباب).**

فى:
هذا أحد المواقف التى تحدث فى حياة الناس، والتى يجد الكثيرون فيها فكاهة، أما أنا.. فلا أجد أى فكاهة **(تدخل حجرة النوم).**

ليو:
هذه أول مرة بالنسبة لى، إذ إن ذلك لم يحدث لى من قبل. أعنى لم تضبطنى زوجة أخى. **(يخرج مغلقا الباب الأمامى بقوة).**

المشهد السابع

(شقته.. بعد ذلك بما يقرب من ساعة، يخرج جورج من حجرة النوم، وهو يرتدى سترة رياضية ويحمل معطف مطر، وحقيبة ملابس مكتظة وحقيبة شخصية. يضع بطاقة على المكتب ويستعد للاتجاه نحو الباب. تدخل جنى وتبدو حزينة قليلا، فترى جورج وأمتعته).

جورج:
أهلا.

جنى:
وصلتك بعض الرسائل **(يأخذ البطاقة من فوق المكتب)** كنت سأتركها لك. لست أدرى إذا ما كنت تستطيعين أن تقرأى خطى.. لقد اتصلت جيل جيمز من سى بى س، وقالت ستبدأين التصوير مرة أخرى يوم الاثنين. وسوف يرسلون لك الصفحات الليلة. كما اتصلت هيلين فرانكلين وقالت إن لديك قراءة فى مسرحية توم أستوبارد الجديدة يوم الاثنين فى الساعة العاشرة. واتصلت فى منذ بضع دقائق، وقالت إنه من الملح أن تتحدث معك؛ وتسأل هل تتناولين الغداء معها يوم الثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة؟ هذا هو كل شىء.

جنى:
(مبهوتة، لذا لا ترد بسرعة) إنى آسفة، لم أكن مصغية. لم أستطع أن أرفع عينى عن حقيبة ملابسك.

جورج:
حاولت شرح كل شىء فى خطاب. لقد تركته على الفراش.

جنى:
حسن. إذ إنى كنت قلقة من عدم تلقى أى بريد. إلى أين أنت ذاهب؟

جورج:
إلى لوس أنجلوس. هناك شخص من شركة «باراماونت» مهتم برواية «الدوقة فى المنزل الجيرى»، ويريد أن يصنع منها فيلما.

جنى:
ومتى ظهر كل هذا؟

جورج:
منذ أسبوعين.

جنى:
ولم لم تخبرنى؟

جورج:
منذ أسبوعين لم يكن لدى سبب للذهاب.

جنى:
سأدع لك توضيح هذه النقطة. كم من الوقت سوف تبقى هناك؟

جورج:
لا أدرى.

جنى:
وأين ستقيم؟

جورج:
لست أدرى.

جنى:
ستدور حول المطار لبضعة أيام؟

جورج:
أنت لا تفقدين اتزانك أبدا، أليس كذلك؟

جنى:
أتظن ذلك؟ لا أحب أن أرى أشعة سينية تجرى على معدتى فى الوقت الحاضر.

جورج:
لا أعتقد أن غيابى لفترة قصيرة يمكن أن يسبب لنا أى ضرر.

جنى:
ربما لا يكون ذلك الغياب أسوأ من وجودنا معا فى الأيام القليلة الماضية.

جورج:
إذا كان من المهم حقا الاتصال بى، فإن ليو سيكون على علم بمكانى.

جنى:
وأنا سوف أعرف مكان ليو. **(جورج يتجه نحو الباب، ويستدير بشكل يبدو منه أنه غير مستريح).**

جورج:
لا أعتقد أن لدى ما أقوله. ماذا عنك؟

جنى:
تهز كتفها.. ليس لدى بيان أدلى به فى الوقت الحاضر.

جورج:
إنى مسرور إذ إن أمامك الكثير من العمل، فأنا أعلم أن هذا مهم بالنسبة لك. إذ إن هذا هو ما تريدينه.

جنى:
يسرنى أنك تعرف ما أريد، يا جورج لو أخبرتنى بذلك منذ خمس سنوات، لوفرت الكثير من المال الذى دفعته للأطباء.

جورج:
لقد كنت مشغولا، منذ خمس سنوات.

جنى:
لست بحاجة لتذكيرى بذلك. لكم هو مثير ما آل إليه الأمر. إنك تحزم حقائبك وتتركنى مع كل ذكرياتك.

جورج:
إنى آسف، غير أنى لا أستطيع الحصول على شقة من خمس حجرات على رف الطائرة كى أحمل فيها ذكرياتى معى.

جنى:
هل هناك ما تريد أن أعتنى به فى غيابك؟

جورج:
من الواضح أنك تعتنين بكل شىء على نحو جيد الآن.

جنى:
لقد داست قدمى الأسلاك فانطلق الفخ، ذلك أن كل ما أقوله يمكنك أن تلويه بمهارة بحيث ينتهى بك الأمر وقد صرت الضحية وأنا الجانى. حاشا لله، فأنا لست حاضرة الذهن بالأفكار والعبارات مثلك، فأنت تقفز على تلك الأفكار كقطة سمينة.

جورج:
إن القطط السمان بطيئة فى القفز لأنها سمينة، لكنى فهمت ما ترمين إليه.

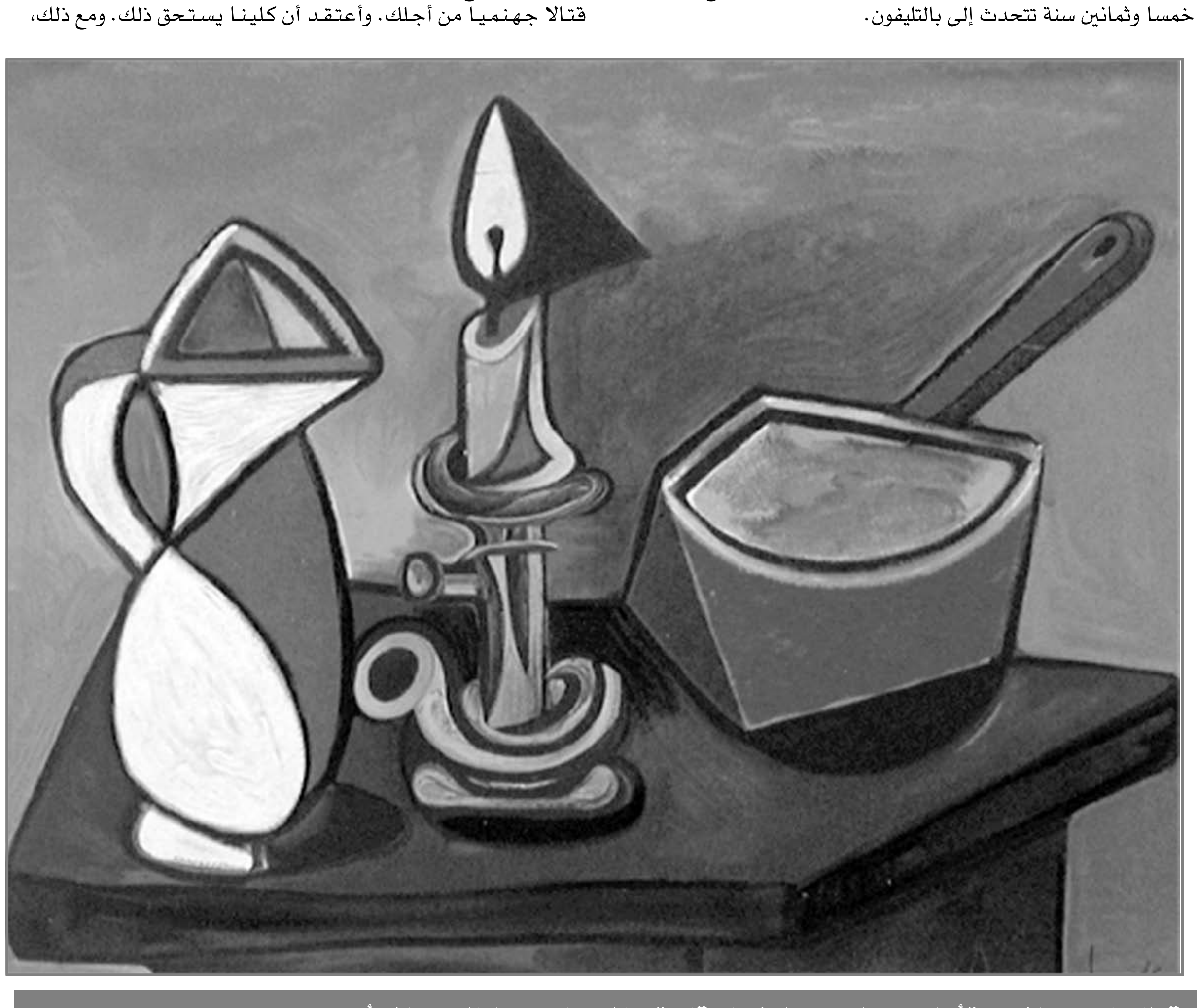
جنى:
(غاضبة جدا) أخرج من هنا بحق الجحيم أن كنت ستذهب، فاذهب. اذهب، إن طائرتك السرية تنتظر كى تقلك، مدثرا فى أسرارك إلى فندقك الغامض، فى الساحل الغربى الملىء بالألغاز. حتى حياتك نفسها قد تحولت إلى قصة جاسوسية لعينة.

جورج:
(يضع حقيبة الأمتعة) لدى بضع دقائق، ولا أريد أن أفتقد ما يبشر بأنه سيكون أكثر حواراتنا إثارة منذ كنت أعتقد أنك امرأة تبلغ من العمر خمسا وثمانين سنة تتحدث إلى بالتليفون.

جنى:
أليس من المدهش أنه فى الدقيقة التى أشعر فيها بالغضب وأكيل السباب، تكون هذه واحدة من المرات القليلة التى أجذب فيها انتباهك.. ماذا بوسعى أن أقول بحيث يجرحك بالفعل، يا جورج؟ إذ إنى أريد أن أبعث بك إلى هناك وأنت سعيد **(تهاجمه وتلكمه.. فيلقى بها على الأريكة).**

جورج:
إن مجرد الذهاب لهو مكافأة كافية. **(ينطلق خارجا، تجرى فتسبقه وتمسك بالحقيبة. فيلقى بها على الأرض).**

جنى:
أنت أدرى منى بما تريد يا جورج.. لست أدرى ماذا تتوقع أن تجد هناك، سوى جمهور أكبر لعرضيك ويوم من المعاناة.. أعلم أنى ذكية مثلك؛ ربما لا أكون قادرة على أن أحلل وأنظر وأخمن السبب الذى يجعلنا نتصرف على هذا النحو، ونصدر ردود الأفعال هذه، ونعانى من الشعور بالذنب والحب والكره. فأنت من تقرأ الكثير من الكتب، وليس أنا، لكنى من المؤكد أعرف شيئا واحدا. أعرف ما أشعر به. أعلم أنى أستطيع أن أقف هنا وأراقبك وأنت تحاول تحطيم كل ما أردته فى حياتى، راغبة فى تهشيم وجهك بقبضتى لأنك لا ترغب فى بذل أقل جهد كى تختار السعادة، وأعلم أنى أحبك. هذا الأمر واضح لى. فهو المصدر الوحيد الذى أستمد منه قوتى، ذلك أنك تعنى الكثير بالنسبة لى، حتى أنى مستعدة لتقبل كل سبابك وإهاناتك وما تتسم به من انعدام الإحساس لأن ذلك هو ما تحتاج إلى فعله كى تثبت أننى لن أتركك. لا أستطيع أن أعد بأنى لن أموت، يا جورج، فهذا كثير. ولكن إذا كنت تود أن تضعنى موضع الاختبار، فاستمر فى ذلك. تريد أن تذهب.. اذهب، فإذا كان هناك من يفارق، فلن يكون هذا الشخص هو أنا. لست أدرى إذا كنت أتحمل ذلك للأبد، غير أنى أستطيع تحمل ذلك الليلة، وبوسعى تحمل ذلك الأسبوع القادم. فى الشهر القادم، قد أهتز قليلا؛ غير أنى سوف أقول لك شيئا ما يا جورج، مهما قلت عنى، فأنا أحس إحساسا طيبا نحو نفسى.. إحساس أفضل مما شعرت به حين فررت من كليفلاند وكنت أرتعد خوفا من نيويورك. أفضل مما شعرت به حين حضر جس إلى المنزل فى الثانية صباحا ليغير ملابسه فحسب. أفضل مما شعرت به حين اعتقدت أنه لا يوجد إنسان لى فى هذه الدنيا، وأفضل مما شعرت به فى الليلة السابقة على زواجنا، وكنت أعتقد أنى لا أستحقك حسن، إنى أستحقك، فأنا مدهشة بل أنا مفتونة بنفسى، وإذا كان لديك من الحمق ما يجعلك تلقى بشخص حساس مثلى إذن أنت لا تستحق ما نلت، لقد سئمت الفرار من الأماكن والناس والعلاقات، ولا تقل لى ما أريد، سأقول لك ما أريد. أريد منزلا وأسرة، وأريد قطة وحوض أسماك. أريد كل شىء لا ضرر فى الرغبة فيه يا جورج، لأنه لا توجد أية فرصة فى الحصول على كل شىء، على أى حال. لكن إذا لم ترد ذلك، فإن فرصتك تكون أقل فى الحصول عليه. الجميع يبحثون عن الإجابات السهلة. وإذا لم تجد ما تريد فى منزلك، اقفز فى فراش آخر، فلربما تكون محظوظا. ربما تكون مندهشا مثلى مما رأيته هناك منذ وقت قليل. حسن، أنا لا أريد شيئاً من ذلك. جورج، إن كنت تريدنى إذن قاتل من أجلى. ذلك لأنى أقاتل قتالا جهنميا من أجلك. وأعتقد أن كلينا يستحق ذلك. ومع ذلك،



● استغل لطفى الخولى الصراعات والتناقضات التى تنتاب المجتمع فى مراحل التحول إلى الاشتراكية وخلق منها مادة درامية ومضمونا فكريا لمسرحياته.

فسوف أسلم بأن بى خطأ واحدا. خطأ كبير ضخم بارز، أحيانا لا أعرف متى أكف عن الكلام. وأنا آسفة لذلك يا جورج، وأعتذر. لقد انتهيت مما أريد قوله. (**تجلس متكئة على الأريكة، منهكة**). جورج (**ينظر إليها لوقت طويل، ثم يقول بحرارة**) سأقول لك شيئا واحدا. إنى سعيد لأنك بجانبى.

جنى:
(**تنظر إليه**) أتعنى ما تقول، يا جورج؟

جورج:
لم أسمع نصف ما قلته لأنى كنت مشدوها بقوة ما تقتنعين به. لست بطبيب يا جنى، غير أنى أستطيع أن أقول لك الآن إنك واحدة من أكثر الناس تمتعا بالصحة النفسية ممن التقيت بهم فى حياتى.

جنى:
(**مبتسمة**) الأمر المضحك أن هذا لا يبدو على.

جورج:
إنى أهيم بك، أريد أن تعرفى هذا.

جنى:
أعرفه.

جورج:
كلا، أنت لا تعرفين أنى موله بك تماما.

جنى:
بلى.. لم أكن أعرف ذلك. أنت على صواب.

جورج:
أريد أن أتجه نحوك الآن وأعانقك وأقول لقد انتهينا من الجزء السيئ. ماذا لدينا للعشاء؟ غير أنى مكبل فى مكانى يا جنى.. مكان ما فى عقلى يجعلنى مجنونا.. شىء ما يبقينى هنا ملتصقا بهذه البقعة كمقعد كبير.

جنى:
بإمكانى إعادة ترتيب الأثاث.

جورج:
لا تجعلى الأمر سهلا هكذا بالنسبة لى، فأنا أحاول تجنب الشفقة على الذات، غير أنى محظوظ إذ التقيت بأكثر الفتيات فى الدنيا تفهما.

جنى:
لست متفهمة إلى هذا الحد.

جورج:
بلى.. بل إنك كذلك. لقد قلت ذلك أنت نفسك. وأقسم بالله يا جنى أنى لا أجد شيئا فيك أرغب فى تغييره. لذا دعينى أذهب إلى لوس أنجلوس. دعينى أحاول الفكاك، سأكون فى فندق شاتو مارمون. سوف أكون فى حجرتى.

جنى:
أليس من الممكن أن أذهب معك؟ لن أضايقك. سوف أراقبك وأنت تعمل.

جورج:
عندئذ سنحدث جلبة، وسرعان ما يزدحم الناس حولنا (**يلتقط حقيبة ملابسه**).

جورج:
اعتنى بنفسك يا جنى (**يتوقف وينظر إليها**).

جنى:
هل يضايقك أن أنام فى شقتى أثناء غيابك؟ ذلك أنى أشعر أنى مضحكة إذ أبقى فى هذا المنزل وحدى.

جورج:
(**يومئ**) لقد فهمت.

جنى:
إذا لم تتصل بى، هل فى وسعى الاتصال بك؟

جورج:
(**بعد صمت قصير**) أتعرفين قد تكون حياتنا الزوجية أجمل حياة زوجية تمر بالمتاعب. (**يخرج، تتجه إلى الباب وتراقبه وهو يذهب. ثم تعود وتغلق الباب**).

إظلام

المشهد الثامن

(**شقتها. اليوم التالى يدق جرس الباب، فى تفتح الباب. إنه ليو**)

ليو:
أوه.. أهلا، هل تبدو على الدهشة كما تبدو عليك؟

فى:
ماذا أنت فاعل هنا؟

ليو:
لقد مررت فقط للزيارة.

فى:
كى ترانى؟

ليو:
كلا.

فى:
حمدا لله، كنت أخشى أن تكون هذه إحدى عاداتك التى لا تستطيع الإقلاع عنها.

ليو:
هل جنى موجودة؟

فى:
إنها تأخذ حماما. لقد عادت. لقد وفقنا فى تزويجهما.

ليو:
فى الحقيقة، لقد عدت آملا فى أجد حافظة نقودى. إذ إنى أعتقد أنها سقطت منى فى حجرة النوم أمس أثناء الخروج الجماعى.

فى:
لقد عثرت عليها جنى، إذ استيقظت فى منتصف الليل وتحت رأسها بطاقة ائتمان. (**تعطيه مظروفا من الورق المقوى، مغلفا برباط من المطاط. ينظر إليه ليو**).

ليو:
لم تكن فى حاجة إلى أن تضع اسمى عليه ففى هذا ما يكفى من الاذلال. هل قالت أى شىء عنا؟

فى:
ليس هذا أسلوبها. كنت مستعدة لأن أقول لها إنى خدرت. أعتقد أن هذا لا يضايقك، أليس كذلك؟.

ليو:
اسمعى، ما رأيك فى أن نمحو الأمس؟ حتى إن طالعى يقول: ابق خارج المنزل!

فى:
أنى بصدد نسيان هذا الأمر. وسوف اذهب إلى طبيب جنى القديم، يوم الاثنين.

ليو:
هذا رائع، يسرنى أنك تقومين بفعل شىء بناء بالنسبة لمشكلاتك.

فى:
وماذا عنك، يا ليو؟ ماذا ستفعل؟

ليو:
(**يهز كتفه**) لا شىء ليست لدى النية فى التغيير. لذا، فما الفائدة فى أن أدفع نقودا لطبيب كى ما يجعلنى أشعر بالذنب؟

فى:
وماذا عنك أنت وماريلين؟ هل ستنفصلان؟

ليو:
أجل. ولكن ليس هذا العام. إذ إن لدينا الكثير جدا من مواعيد العشاء. (**يقف**) حسن، سأتجول فى المكان، يا طفلتى.

فى:
فى أى مكان، عدا هذا المكان.

ليو:
ابقى اختياراتك مفتوحة. فهذا يجعل الحياة جديرة بالاهتمام.

فى:
لماذا تصبح أكثر جاذبية كلما قلت أشياء لا أحبها.

ليو:
هذا ما سيكلفك اكتشافه خمسين دولارا فى الساعة. نحن لم ننته أبدا من تلك القبلة الحارة العاطفية الودية.

فى:
هل أقول لك شيئاً؟.. إنى أشعر بنفس الرغبة فى فعلها. (**يتبادلان القبل. تدخل جنى من حجرة النوم مرتدية «برنس» وتنشف شعرها بمنشفة**)

جنى:
هل كان ما سمعته هو التليفزيون؟ تتوقف عندما تراهما يتباعدان.

جنى:
يا إلهى، هل هذه هى نفس القبلة المتبقية من أمس؟

ليو:
لقد استدعيت كتيبتى للجبهة، وأحاول أن أودع الجميع. قد يكون فى إمكان ثلاثتنا أن نلتقى فى الأسبوع القادم فى أحد المطاعم؛ لأنى أود أن أشرح هذا الموضوع السخيف برمته. وسنرتدى بالطبع، قبعات تستر معظم الوجه على سبيل الحشمة.

جنى:
ليو.. هل اتصل بك جورج؟

ليو:
كلا، ولكن اعطه يومين، يا جنى، وسوف يتفهم الأمر، (**يقبلها، يتجه خارجا، ويتوقف**). يا إلهى، لكم كانت الحياة بسيطة حين كنا أطفالا، إذ مهما كنا نواجه من متاعب خارج البيت، كان المرء دائما ما يحصل على كعكة حلوة، وينسى كل شىء. (**يذهب وتنظر فى بخجل وحرج إلى جنى**).

فى:
لكم أشعر بالحمق. هل تكرهيننى؟

جنى:
(**تبتسم**) لم أستطع قط أن أكرهك.

فى:
حسن، لدى اعتراف آخر أدلى لك به. لم يكن ليو قط هو من أردت أن أقيم علاقة معه.

جنى:
ومن كان ذلك الشخص؟

فى:
إنه لاعب سابق فى فريق جيانتس بنيويورك.

جنى:
جس؟

فى:
لقد اشتهيت ذلك الرجل بكل كيانى.

جنى:
إذن لماذا التقطت ليو؟

فى:
لأننا كانت بيننا علاقة حميمة قبل أن ألتقى بسيدنى، كنت فقط أريد أن أفعل ذلك مع شخص أعرفه من قبل.

جنى:
لديك نظام عجيب فى حفظ الدفاتر.

فى:
على أى حال، سوف نذهب أنا وسيدنى فى نهاية الأسبوع إلى موتيل للبالغين فى نيوجرسى. من الآن فصاعدا سوف أقصر غشى على الأسرة المباشرة، يجب أن أذهب الآن. هل أنت واثقة من أنك ستكونين على ما يرام. أعنى، فى بقائك هنا وحدك؟

جنى:
انتظرى دقيقة. هل أنا أمر بظاهرة الرؤية المسبقة، أم أننا لعبنا هذا المشهد من قبل؟

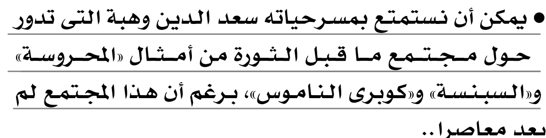
فى:
هذا الحوار يبدو مألوفا بشكل فظيع فعلا. أنى أتذكر القول: بقيت اثنتى عشرة سنة حتى تأتى الأيام الحلوة، ثم أقع فى غرام الفتاة التى تسكن قبالتنا فى الشارع.

جنى:
أوه يا إلهى، إن حياتنا تسير بشكل دوار، هل هذا معناه أنه على أن أخرج مع ذلك العملاق من شيكاغو مرة أخرى؟

فى:
يستحسن أن أذهب قبل أن يأتى ليو ومعه زجاجة من النبيذ الأحمر. (**تعبر نحو الباب، تفتحه ثم تستدير**).

فى:
ثمة درس يتعين استخلاصه من هذا كله. وأنى لأعجب ما هو بحق الجحيم؟!. (**تخرج. تخبو الإضاءة**)

● الفنانة مها أحمد تقوم حاليا بإجراء بروفات مسرحية «يا دنيا يا حرامى» للمخرج هشام عطوة بشكل يومى على خشبة المسرح العائم بالمنيل.


• يمكن أن نستمتع بمسرحياته سعد الدين وهبة التى تدور حول مجتمع ما قبل الثورة من أمثال «المحروسة» و«السبنسة» و«كوبرى الناموس»، برغم أن هذا المجتمع لم يعد معاصرا..



المشهد التاسع

(شقته. ينفتح الباب، ويدخل جورج، ويشعل الأنوار. يبدو أنه متعب قليلا من السفر. جورج يضع حقيبة ملابسه)

جورج:

جنى.. جنى.. **(ينظر حوله، ثم يدخل حجرة النوم)**. من الواضح أنه لا يوجد أحد بالمنزل. **(يعود إلى حجرة المعيشة)**. **(فى شقتها جنى تذهب إلى الثلاجة، وتخرج تفاحة، ثم تذهب إلى الأريكة، وتجلس، يرفع جورج سماعة التليفون، ويبدأ فى طلب رقم، تماما فى الوقت الذى ترفع فيه جنى السماعة. تطلب اباؤ - اباب. هو ينتهى من طلب الرقم فيسمع صوت الرقم المشغول. يضع السماعة، ويخرج مخطوطا من حقيبته الشخصية)**.

جنى:

(فى التليفون) لوس أنجلوس؟.. أريد رقم فندق شاتو مارمون نعم، أعتقد أنه فى غرب هوليود **(تنتظر، وهو يخطو جيئة وذهابا)**. ا ففف - اجاج شكرا **(تغلق الخط بإصبعها، ثم تبدأ فى إدارة القرص فى الوقت الذى يعود هو فيه إلى التليفون، ويلتقط السماعة، ويبدأ فى إدارة القرص. تصل إلى نصف الرقم ثم تضع السماعة فجأة)**.

جنى:

الصبر يا جنى لا تضغطى عليه. **(تعاود الجلوس فى حين ينتهى هو من طلب الرقم. يدق جرس تليفونها. تقفز وتمسك بصدرها)**. أو يا إلهى، يا لى من ذكية **(تمد يدها وتمسك بالتليفون)**. ألو..

جورج:

سرين؟

جنى:

من؟

جورج:

هل هذا رقم سرين جيرجينز؟ اسمى جورج شنيدر. أخو ليو، لقد وصلت توا إلى الساحل يا حبيبتى. أخيرا أصبحت حرا.

جنى:

(على وشك البكاء)، قل لى إنك تمزح، يا جورج، فى الوقت الحاضر لا أستطيع تذوق الفكاهة حتى لو دهمتنى بشاحنة.

جورج:

أوه إذن، يستحسن أن تبتعدى عن الطريق السريع... كيف حالك؟ ماذا كنت تفعلين؟

جنى:

أشاهد التليفزيون... ليس به شىء جيد حتى الآن. كيف حال الجو هناك؟

جورج:

ينظر حوله.. حوالى أربعة وثمانين درجة فهرنهايت. مع قليل من الرطوبة.

جنى:

نفس الشىء هنا. كيف حالك، يا جورج؟

جورج:

أحمق، غبى متبلد.

جنى:

لماذا؟

جورج:

حسن، حين كنا نتشاجر أنا وباربرا، كنت أتمشى حول المربع السكنى وأعود بعد عشرين دقيقة بشعور رائع.. فى المطار، قلت لنفسى: هذا هو ما يجب أن أفعله، بالطبع، وهذا هو ما فعلته.

جنى:

لا أستطيع أن أصدق ذلك.. تعنى، أنك فقط تجولت حول المربع السكنى؟

جورج:

نعم، يا جنى.

جنى:

وما الحمق فى ذلك؟

جورج:

لقد كنت فى مطار لوس أنجلوس حين فكرت فى ذلك.

جنى:

حسن، وأين أنت؟ هنا أم هناك؟

جورج:

انتظرى، سوف أنظر. **(ينظر حوله)**. يبدو أنى هنا.

جنى:

لقد عدت.. أنت فى نيويورك.

جورج:

بل إنى لم أحجز قط فى شاتو مارمون. لقد انفكت عقدتى فى استراحة شركة «تى دبليو إى».

جنى:

أوه جورج.

جورج:

جلست هناك أحتسى شرابى المفضل، وفجأة تذكرت سؤالا قاله لى دكتور أورنشتاين، على أن أسأله لنفسى فى أى وقت أشعر فيه بدنو المتاعب. السؤال هو: ما هو أشد ما تخشاه لو حدث شىء ما؟

جنى:

إنى مصغية.

جورج:

فقلت لنفسى: جورج، ما ذلك الشىء الذى تخشى حدوثه أكثر من أى شىء آخر إذا عدت إلى نيويورك لجنى وبدأت حياتك من جديد؟، وكانت الإجابة غاية فى البساطة: سأكون سعيداً، لقد رأيت السعادة بعينى يا جنى وإنى لمعانقها.

جنى:

(وقد اغرورقت عيناها).. أوه يا جورج، ألديك ما يكفى لمعانقتى؟

جورج:

من هنا؟ كلا، إذ إن ذلك يحتاج إلى شخص ذى ذراع طويلة.

جنى:

حسن، وماذا ننتظر؟ شقتك أم شقتى؟

جورج:

لا هذه ولا تلك. أعتقد أننا يجب أن نعثر على شقة جديدة تسمى شقتنا.

جنى:

أشكرك، يا جورج. لقد كنت آمل فى ذلك.

جورج:

وهكذا، وبعد أن شعرت بأن كل ما فيك جميل، وبعد أن أحسست بكل هذا الحب لى، فلقد انتهيت تواً من كتابة الفصل الأخير من الكتاب الجديد وأنا على الطائرة. **(يرفع المخطوط)**. الصفحات الأخيرة القليلة مكتوبة بخط اليد، لقد أحضرته معى.. أتريدين سماعه.

جنى:

الفصل الثانى؟

جورج:

كلا.. بل الكتاب كله.

جنى:

بالطبع. سأكون معك حالا.

جورج:

لا.. سوف أقرأه لك، إذ إنى لا أريد أن أفقد قوة اندفاعى. **(يفتح ملف المخطوط، ويعتدل فى جلسته، وكذلك هى. ويقرأ جورج)**. هل أنت مستعدة؟: «المكان الصحيح» تأليف: جورج شنيدر. الإهداء: إلى جنى، فتاة لطيفة يقضى المرء معها بقية عمره.

إظلام

« تمت »



الجريح الهائم
الذى لم ير فراشة

حكاية مليئة بالشجن والعنف فى خلفيتها الحرب على العراق



صيغ درامية محبوكة تؤطر الفوضى العصية التى تلون حياة البشر

ستأتى عليك لحظة أثناء مشاهدة هذا العرض الهادئ والشائق، الذى يقوم على حكاية مليئة بالشجن والعنف تلوح فى خلفيتها الحرب على العراق، حيث تتساءل "ألم تكن هذه الأريكة موضوعة فى الطرف الآخر من الحجرة؟" فى الواقع، أنت محق أيها القارئ العزيز.

العمل الأخير لكريستوفر شين الذى افتتح عرضه على خشبة مسرح "ميتزى إى نيوهاوس" بمركز لينكولن، والذى أخرجه المخرج البارع جيمس ماكدونالد، يمتاز بالحذق وبالتغيير المستمر والمربك فى المَشاهد. لذا كان مناسباً أن تنعكس هذه التقنية بشكل مرئى عن طريق استخدام خشبة مسرح دوارة. ومع نهاية العرض تكون قد اكتملت الدورة الكاملة لخشبة المسرح حول نفسها لأن هذه التقنية مناسبة لهدف العمل، كما قلنا، وليس لأن هذا العمل بحاجة إلى إدارة رأس المشاهد.

على أى مشكك فى كون شين – الذى كتب سابقاً "أربعة" و"حيث نقيم" واحداً من أكثر كتاب المسرح الأمريكيين المعاصرين إثارة للخيال وتحفيزاً للجمهور على التفكير – أن يشاهد "مدينة تحتضر"، التى عرضت أولاً على خشبة المسرح الملكى بلندن العام الماضى، فيلمس قدرة شين على خلق عمل معقد لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون. يؤدى العرض الممثلان ربيكا بروكشير، فى دور كيللى، وبابلو شريبر، الذى يؤدى فى الأساس دور بيتر.

ذات مساء من شهر يوليو، يحضر بيتر إلى شقة أرملة أخيه كيللى فى نيويورك. حضور بيتر غير المرحب به يعد بمثابة كابوس بالنسبة إلى كيللى التى ترى فيه صورة مطابقة لزوجها كريج، أخى بيتر التوأم، الذى مات قبل عام فى مهمة عسكرية بالعراق. ويؤدى شريبر دور كريج كذلك حينما تستدعى مشاهد من حياته.

هذه التقنية المفتعلة قد تحول أى عرض مسرحى واعد إلى لوح رسم ثلاثى الأبعاد. كما أن الأجزاء التى تعود بالمشاهد إلى حياة كريج هى الأقل إقناعاً. لكن من تتبع عمل شين، الذى لا يزال فى أوائل الثلاثينيات، يدرك أنه يستخدم صيغاً درامية محبوكة تؤطر الفوضى العصية التى تلون حياة البشر. يمسك شين باهتمام المشاهدين عن طريق إغرائهم بفض بعض الغموض – كتلويحه ببريق كشف شامل لما غمض عليهم – ثم يدعهم وحدهم مع عقولهم التى تصارع للفهم فى غابة من الغموض.

إن "مدينة تحتضر" التى تتمحور حول هذا المثلث القلق المكون من كيللى والأخوين بيتر وكريج تؤهلها، من حيث الغموض والحبكة والتكرار، أن تكون واحدة من أعمال ألفريد هتشكوك. لكن الإجابة عن الأسئلة التى تطرحها الحبكة البوليسية للعمل تولد نوعاً آخر أعمق من الأسئلة تبقيك مستيقظاً طوال الليل.

ليست هناك أسئلة كبرى يطرحها العمل، على الرغم من وضع خلفيات مسرحية تجسد أحداثاً كبرى، كأبى غريب وسقوط مركز التجارة العالمى. (العنوان يشير إلى بغداد، لكنه قد يشير إلى نيويورك كذلك). ولا يميل شين إلى تكريس العنف كقوة خارجية واقعة على شخوصه، لكنه يستخدمه كوسيلة لإبراز المشاعر العنيفة التى تعتمل فى وجدانهم. فكريج الأكاديمى المثقف، على سبيل المثال، يتحول إلى جندى يخوض غمار الحرب، ولأسباب خاطئة. أما بيتر، المثلى، والأقل عنفاً كما هو ظاهر، فقد تعلم مبكراً أن المرء لا يحتاج أسلحة أو سكاكين أو قبضة موجعة كى يَجرح.

العمل الذى يستغرق عرضه تسعين دقيقة، يمكن رؤيته كمقابلة بين أحداث ليلتين وقعتا فى شقة كيللى، التى حازت مؤخراً على رخصة لممارسة الطب النفسى. الليلة الأولى فى يوليو 2005 حيث يتقابل كل من بيتر وكيللى للمرة الأولى بعد جنازة كريج، والليلة الأخرى فى يناير من العام السابق على الليلة الأولى قبل سفر كريج فى مهمته العسكرية.

يؤسس شين بناء المسرحية الغامض على تقنية شائقة هى تقنية التلصص. لماذا تبدو الشقة غير مأهولة وكئيبة بهذا الشكل؟ (تصميم خشبة المسرح المتقن يعود إلى أنتونى وارد الذى نذكر من أعماله المهمة "ضجيج ضجيج"). لماذا لم تجب كيللى على خطاب بيتر؟ وكيف مات كريج؟ومن أكثر العناصر التى تبرز قدرات فريق العمل فى هذا العرض التململ والموقف الدفاعى والوعى بالذات الذى يبدو جلياً فى الرقصة التى تؤديها كيللى وبيتر والتى هى بمثابة لعبة القط والفأر. فى الواقع، لا أحد من كتاب الدراما الشبان يستطيع أن يكتب حواراً "طبيعوياً" ثقيلاً بفعل المسكوت عنه أفضل من شين.

إن معرفة المشاهد بمهنة الشخوص يعطى بعداً جديداً لهذا النص التحتى: يعمل بيتر كممثل فى فيلم حركة، حيث يمثل دور قاتل مأجور بالإضافة إلى عرض مسرحى بعنوان "رحلة طويلة عبر الليل"، بينما تعمل كيللى كمحللة نفسية.

يطرح العرض موضوعات كالحرب، وطفولة بيتر وكريج كأبناء لأب غاضب ممتلئ بمررات حرب فيتنام، تنقل بيتر من صديق إلى آخر، والدى كيللى الثريين، ووليام فوكنر (عنوان أطروحة كريج). كما يدخلنا عالم العروض التليفزيونية ("القانون والنظام"، و"العرض اليومى").

أدى شريبر، الذى سبق ترشيحه لنيل جائزة تونى فى العام الماضى عن أدائه فى المعالجة الجديدة لـ "انهض واشدُ"، دورى الأخين ببراعة دون مبالغة فى إبراز أوجه الشبه أو الاختلاف بينهما. لكنه بدا مقنعاً تماماً فى دور بيتر ذلك المتسلل الماهر الذى ينزع سلاح خصمه بطبيعته الودودة، ثم يضرب هدفه فى غمضة عين.

وربما تكون ربيكا بروكشير، التى تخرجت فى جوليارد فى العام 2005 اكتشاف هذا الموسم. فجمالها المثير والناعم يذكرنا بالانفتاح الموجع لكاليستا فلوكهارت قبل أدائها فى "ألاى ماكديل"، والحضور القوى لشيرلى نايت. وضعت ربيكا يدها على مواطن الخلل فى الشخصية التى تؤديها، فاستطاعت ببراعة أن تجسد سذاجة كيللى وسهولة عطبها وانخداعها بالرغم من إهمالها وذكائها الحذر الظاهرى. فكيللى ضحية طبيعية إلا أن شين يمنحها الأمل لإدراكها هذا.

وقد يرى البعض أن العمل ربما أصبح أقوى إذا ما اكتفى شين بشخصيتى كيللى وبيتر طالما أن تأثير كريج مهيمن بالفعل عليهما. إن علاقة كيللى وكريج تبدو أقرب إلى المصنوعة والرمزية منها إلى الحقيقية.

لكن على عكس الكثير من المسرحيات المعاصرة، تقدم لنا "مدينة تحتضر" قضايا مهمة واضحة لكن بطريقة غير واضحة على الإطلاق. ويعى شين أن "النهاية"، تلك الكلمة الكريهة، هى نتاج مخادع للمخيلة الأمريكية. فكيللى تخبرنا عن المتعة التى تجدها فى متابعة عرض "القانون والنظام" حيث "ينكشف غموض حادثة موت وبالتالى ينقلب هذا الغموض إلى وضوح". لكن شين يعى أن فهم الموت، أو الحياة، ليس بالأمر الهين.

عمل لا يطرح أسئلة كبرى رغم خلفية الأحداث الجسام



مسرحية تقدم عالماً عكس لإنتاج المخادع للمخيلة الأمريكية

ترجمة:
هناء نصير





• إذا قسنا إنتاج كل كاتب مسرحى بالكم وحده فإن لطفى الخولى يأتى فى نهاية المطاف لأنه لم يكتب سوى ثلاث مسرحيات: الأولى «قهوة الملوك» عام 1959.. والثانية «القضية» عام 1962.. والمسرحية الثالثة «الأرانب» عام 1964.



النوارس تلتهم جيف البشر

قراءة فى نص «طيور النورس» 2-2

نوارس تأكل النوارس

لعل ما يشجعنا على طرح مثل تلك التساؤلات حول السبب الحقيقى للعلاقة بين (فاليرى) ومديرة أعمالها (داى) ، هو ذلك العنوان الذى عبّر بالتأكيد عن وعى عميق تمتلكه (تشرشل) ، بثته لنا من خلال اختيارها للاسم ، يسهل بالتأكيد على القارئ الواعى استشفاف بنيته، فالنورس هنا لم يأت باختيار اعتباطى ، بل يعد دلالة هامة توحى لنا بصفات شخوصه.

قد يعتقد البعض أن للعنوان علاقة بالقدرة التى تمتلكها (فاليرى) ، خاصة وأن (كليف) المعجب بها الذى التقاها خلال رحلة الانتظار تلك ، وقصّ عليها حكاية الرجل الذى شكّل عنصر جذب لطيور النورس لتحط على يديه دون غيره ، موحيًا لها بأهمية القدرة التى تمتلكها ، لكن –مع افتراض أن هذا الاعتقاد صحيح –يتبادر لأذهاننا تساؤل ملح ، حول سبب اختيار طائر(النورس) تحديدًا!!

بالعودة إلى صفات هذا الطائر نكتشف – وبسهولة – سبب ذلك الاختيار ، فالنورس الذى عنته (تشرشل) هنا جاء ليكون دلالة واضحة على شخوصها حتى قبل أن يبدأ المتلقى بقراءة المسرحية ، فرغم أن طير النورس طير جميل ، إلا أنه يتصف بصفات سنعمل على تحديد علاقتها بالنص من خلال الآتى :

1- اختارت الكاتبة طائرًا لأن حياة (فاليرى) وبالتبعية حياة (داى) مرهونة بالقدر الذى قد يخدعهما فجأة، فكلتاهما كأسراب النورس المهاجرة ، لا قاعدة راسخة تنتظرهما. وتقول (داى) فى هذا الصدد : " إن حياتنا كلها فى مهب الريح ".

2- يُعرف النورس باتباعه آلية الانقضاض على السمك القريب من سطح الماء ، و(داى) ، لم تكن أكثر من نورس انقض على فرصة ذهبية ، اخترقت حياتها الرتيبة وحركت مياهها الراكدة ، أما (فاليرى) ، فرغم ما تبديه من تخوف شديد ، وعدم رغبة فى استكمال هذا المشوار الذى أفقدها هدوء حياتها، إلا أن عملية مواصلة الفعل ذاته تثبت العكس، (علنا هنا نحتاج لعمل قراءة (مزدوجة) لتحديد المعنى الذى يجاهر به النص أولا ، ومن ثم تحديد المعنى الذى يخفيه من خلال قراءة ثانية مناقضة للأولى)، خاصة وأن كلتيهما خاليتا الوفاض، لا تمتلكان البديل . ولعل خير دليل على ذلك، الجهل الذى أبدته (فاليرى) لـ(كليف) حين أفصح لها عن أهم شخصيتين فى طفولته " كليف : لقد كنت أنت وفلاش جوردون بطلى طفولتى ، فاليرى: أنا لا أعرف فلاش جوردون ".

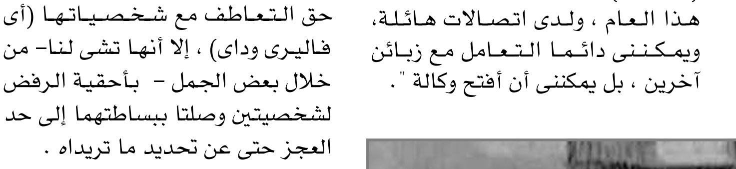
3- تقتات طيور النورس على القمامة بشكل رئيسى، تفضل الجيف ، تسير وراء مراكب صيد السمك إلى المرفأ وتأكل الفضلات . بصفات كهذه تتضح لنا بشاعة الفعل الذى تقوم به (فاليرى) وصديقتها بالتأكيد ، فالكاتبة انتهجت أسلوب (الكاريكاتور) لتضخيم تلك البشاعة ، وجعلها أول ما نصطدم به عند قراءتنا للنص (المتقن) الذى قد يشدنا بإتقانه المتمثل فى قدرته على شحذ فكر المتلقى وتركيزه إلى آخر كلمة فيه رغم حواريته المطولة بعض الشىء .

ولو أننا تخيلنا للحظة ، الحال الذى من الممكن أن تؤول إليه حياة (فاليرى وداى) ، بعد أن تتلاشى هذه القدرة ، لأدركنا أنهما عاشتا على الفضلات حقًا ، ولا وجود للقدرات الهائلة التى أطلقها البعض على (فاليرى)، مع التأكيد على إدراكها هى لذلك " أنا إنسانة عادية جدًا " . بل إن الدلالة الأهم على القيمة الحقيقية لما تقدمه (فاليرى) تتمثل فى المقارنة التى قام بها (كليف) ، مشبهًا موقفها بموقفه حين كان صغيرًا ، وغير قادر على السيطرة على نفسه ، مما جعلها تتبرز على ملابسه أمام الناس .



4 - لا تكتفى أنواع عديدة منها (أى النوارس)، خصوصًا الأصناف الأكبر حجمًا، بأكل صغار الطيور الأخرى ، بل تأكل صغار النورس أيضًا .

بهذه الصفة المقززة والمفجعة ، قرر العنوان أن ما تدعيه (فاليرى)- من خلال قراءة مزدوجة لحوارها – مجرد ثرثرة لا أساس لها من الصحة ، خاصة فيما تتلفظ به عن اشتياقها لأطفالها ، بينما هى فى الواقع تكمل مشوارها بعيدة عنهم . حتى أننا نستطيع إحالة تلك الصفة البشعة للنورس على علاقة (فاليرى وداى) ، ببعضهما البعض ، حيث نلاحظ أن موقفًا واحدًا سرعان ما كشف لنا دواخلهم ، وعرى لنا مشاعرهم تجاه بعضهم البعض ، للدرجة التى تؤكد بها (داى) على أنها قادرة على ترك (فاليرى) "داى : أملك خبرة كافية هذا العام ، ولدى اتصالات هائلة، ويمكنني دائما التعامل مع زبائن آخرين ، بل يمكننى أن أفتح وكالة ".



عالم مليء بالبسطاء بقدر امتلائه بالانتهازيين الذين يقتلون الحياة

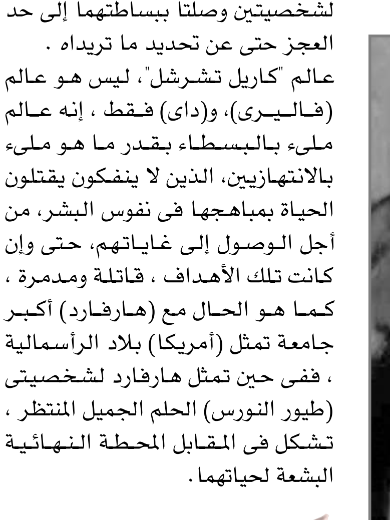
قد نستطيع التعاطف ...!

لا يحتاج المرء لأكثر من لحظة استبدال حقيقية مع واقع الآخر الذى أمامه ، حتى يستطيع التوصل لحكم عادل بعض الشىء بحق هذا الآخر، فلو أننا تخيلنا أنفسنا مكان (فاليرى) ،لأصبح من المنطقى أن نخشى الفشل بعد هذا النجاح، وبالتالى فإن ما هو أكثر منطقية ، هو ذلك الاستغلال الذى تتعامل به (داى) مع (فاليرى) ونحن بهذا المنطق نحاول التعاطى مع هذه الجزئية تحديداً ، بتأثير من بيئة كل منهما (أى فاليرى وداى) ، تلك البيئة التى لم تخلف سوى هشاشة واضحة جعلتهما يصلان للقمة بأمر إلهى ، ويخشيان السقوط جراء أمر إلهى أيضا .

مما يجعلنا نتعاطف معهما ، على اعتبار أن لعبة القدر قد تنقلب حتى على من يمتلكون موهبة حقيقية فذة ، وهذا ما قد يجعلنا نعتقد أن (تشرشل) قد عنت ذاتها فى هذا النص ، فى ظل الاستغلال الذى تقابل به من أقرب الناس إليها ، وقد أشار الراحل د. مصيلحى فى حديث معه من أن علاقة (فاليرى) بمديرة أعمالها (داى) ، تشبه إلى حد ما علاقة الكاتبة (كاريل تشرشل) بمدير أعمالها ، وإن كنت أرى أنه لا رابط بين موهبة (تشرشل) الحقيقية وموهبة (فاليرى) الطارئة.

لذا فإن (كاريل تشرشل) رغم أنها تمنحنا فى بنيتها النصية الظاهرة ، حق التعاطف مع شخصياتها (أى فاليرى وداى) ، إلا أنها تشى لنا– من خلال بعض الجمل – بأحقية الرفض لشخصيتين وصلتا ببساطتهما إلى حد العجز حتى عن تحديد ما تريداه .

عالم "كاريل تشرشل"، ليس هو عالم (فاليرى)، و(داى) فقط ، إنه عالم مليء بالبسطاء بقدر ما هو مليء بالانتهازيين، الذين لا ينفكون يقتلون الحياة بمباهجها فى نفوس البشر، من أجل الوصول إلى غاياتهم، حتى وإن كانت تلك الأهداف ، قاتلة ومدمرة ، كما هو الحال مع (هارفارد) أكبر جامعة تمثل (أمريكا) بلاد الرأسمالية ، ففى حين تمثل هارفارد لشخصيتى (طيور النورس) الحلم الجميل المنتظر ، تشكل فى المقابل المحطة النهائية البشعة لحياتهما .







سعداء الدعاس



• نعلم أن الجمهور يطلب دائماً الفكاهة كوسيلة للترفيه المؤقت عن متاعب الحياة اليومية.. ولكنها تنتهى بانتهاء أثرها الذى يكمن فى الإضحاك فقط.. والفنان الذى يرضخ لمزاج الجمهور يتحول إلى تاجر.

المسرح الأمريكى فى القرن التاسع عشر

شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر تحولا كبيرا فى المسرح الأمريكى. كان عصرا لنمو هائل فى السكان فى أمريكا، خصوصا فى المدن التى تقع على الساحل الشرقى. كان لدى الأمريكيين وقت فراغ أكبر ومستوى معيشة أفضل وكانوا يعتبرون أن المسرح هو مصدر التسلية والضحك والتألق والنزعة العاطفية، إن نظام المواصلات المنتشر فى الولايات المتحدة سمح للممثلين والممثلات بالتجول فى الدولة ليصلوا بالمسرح المحترف إلى المدن الكبيرة والصغيرة التى ليس لها عهد به. بما أن عدد السكان قد نما سريعا فإن عدد المسارح فى المدن الكبيرة والمدن الأصغر نوعا قد ارتفع أيضا. منذ عام 1850 حتى نهاية القرن كانت آلات من المسارح الجديدة قد شيدت.

إن انتخاب أندرو جاكسون كرئيس للولايات المتحدة فى عام 1828 دعم روح الوطنية التى كانت متصاعدة فى الدولة. كانت الوطنية والتفاؤل والمثالية هى الصفة الرسمية للحركة القومية، وتلك القيم قد انعكست على المسرح الأمريكى. الرومانسية ذلك الشكل الجمالى الغالب فى الكتابة وفى الفنون فى أوربا، فقد طال هذا الشكل المسرح الأمريكى أيضا لكنه امتزج بالنغمات الوطنية فقدم موضوعات أكثر ديمقراطية وأكثر شعبية.

شكل آخر لرخاء تلك الفترة وهو نمو الأعمال التى تخدم صناعة المسرح، خصوصا فى مدينة نيويورك كان هناك نمو هائل للأعمال مثل الوكالات المسرحية ومتاجر الملابس وموردين المسرح، استديوهات التصوير الفوتوغرافى، الصحف التجارية، نزل وفنادق ومطاعم تمد الطعام لتجارة المسرح.



المسارح فى القرن التاسع عشر

تغير تصميم المسرح مثلما تغيرت التكنولوجيا أيضا فى منتصف القرن التاسع عشر، خشبات المسرح التى كانت تضاء بالشموع استبدلت بإضاءة الغاز التى تكلفت بإضاءة المسرح، شملت أضواء المسرح حزمة ضوئية تسخن لدرجة حرارة عالية عن طريق شعلة لهب الأكسجين والهيدروجين. الضوء يمكن أن يركز باستخدام المرآة فتعكس ضوءا أكثر قوة. بدأ إصلاح الهيكل الداخلى للمسرح فى عام 1850 بالتصميم المزخرف وقاعة عرض بها مقاعد استبدلت الساحة. فى عام 1869 افتتحت لورا كين مسرح الشارع شيستنت فى فلادلفيا، وجاء وصف الصحف للمقاعد المريحة والمقصورات الملائمة والديكورات والستائر الجميلة والرؤية الرائعة والتهوية المناسبة وسلات الزهور والنباتات المعلقة.

اكتسب جمهور المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر سمعة بأنه صعب المراس وفظ. والإصلاحات التى تمت فى المسارح فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر شجعت محبيه من الطبقة الوسطى والطبقة الراقية ليحضروا المسرحيات، وأصبح الجمهور هادئا، وأكثر دماثة وأقل نزعة للتسبب فى تعطيل العرض.

المسرحيات والحفلات الأخرى فى مسرح القرن التاسع عشر فى منتصف القرن التاسع عشر استمرت المسارح الأمريكية فى التأثر الشديد بمسرح لندن. كثير من ممثلين وممثلات تلك الفترة ولدوا وحصلوا على بداياتهم المهنية فى إنجلترا، فنزعت المسرحيات المعروضة إلى اتباع التقاليد الكلاسيكية الإنجليزية ، مع مسرحيات شكسبير والمسرحيات الإنجليزية ذات القيمة العالية التى لا تزال تلقى صدى كبيرا. على أن الكتاب المسرحيين ذوى المولد الأمريكى بدأ يصبح لهم تأثير، فبدأت المسرحيات المعاصرة فى العرض بانتظام على حد سواء. قبيل عام 1850 كانت تذكرة المسرح تشمل خمس أو ست ساعات من الحفلات المتنوعة مثل مسرحيات هزلية ساخرة والعرض الرئيسى وتمثيلية قصيرة هزلية ومسرحيات غنائية وحفلات باليه.

كانت الموسيقى عنصرا مهما فى بدايات المسرح الأمريكى، فكانت المسرحيات معدة لتشمل الموسيقى فى طياتها. فى عام 1850 بدأ عدد الحفلات التى تضمنتها تذكرة المسرح فى الانخفاض أولا إلى اثنين أو ثلاثة ثم إلى مسرحية رئيسية واحدة فقط.

أساليب التمثيل فى أوائل القرن التاسع عشر تميل إلى حركات مبالغ فيها – إيماءات وتأثيرات متكلفة، ومشاهد مثيرة للعجب، وكوميديا قائمة على حركات جسدية، وحيل وملابس غريبة، على أن منذ منتصف القرن التاسع عشر راج أسلوب تمثيلى أكثر طبيعية فكان على الممثلين أن يقدموا تعبيرا مترابطا للشخصية، أما المسرحيات الجديدة فقد استقت موضوعاتها من الحياة الاجتماعية المعاصرة، مثل الزواج وقضايا عائلية وموضوعات الطبقة الاجتماعية ومشكلاتها.

هناك عرض مفضل آخر فى القرن التاسع عشر وهو برنامج منوعات مسرحى (يطلق عليه أيضا برنامج التقليد الساخر) إن مسرحيات شكسبير، خصوصا تلك المجموعة المألوفة للمسارح التقليدية كانت هدفا أثيرا. كان الكثير من الممثلين يعرفون فى بدء الأمر من خلال مواهبهم التمثيلية الكوميدية والساخرة.

فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر أفسح نظام النجم الطريق لنظام المجموعة، ووجد المديرون أن ذلك مفضلا على السيل المستمر للنجوم المؤجرين ذوى الأجور المرتفعة. كان ذلك مجديا اقتصاديا أكثر ليضع الفرقة المسرحية على الطريق لتقوم بجولاتها. يمكن أن تمضى الفرق الصيف فى موطنها عادة مثل نيويورك، وبوسطن أو فيلادلفيا، ثم يمكن أن تقوم بجولة بدءاً من شهر أكتوبر، وكان الموسم المسرحى يتكون عادة من 39 أسبوعا.



عروض منهكة فاقت احتمال أجساد الممثلين الذين اعتبرهم الجمهور خطيئة





كانت مسرحيات شكسبير هدفاً أثيراً للمواهب التمثيلية الكوميدية والساخرة





المسرح الأمريكى والحرب الأهلية

تأثر المسرح الأمريكى بشكل محدود المدى من اندلاع الحرب الأهلية، بعض المسارح أغلقت أبوابها فى العام الأول للحرب لكنها ما لبثت أن أعيد افتتاحها، حتى فى الجنوب؛ على أن التجول قد أصبح محدودا فى الولايات الشمالية وتوقف تماما فى الولايات الجنوبية. قليل من الممثلين النجوم تطوعوا للخدمة لكن الأغلبية استمروا فى ممارسة مهنتهم. ومن أكبر الأحداث المسرحية التى شهدتها الحرب الأهلية كان ذيوع صيت مسرحية «قمرة العم توم». وفى وقت واحد كانت هناك أربعة عروض مزدهرة فى مدينة نيويورك. وبعد انتهاء الحرب لم تسترد الكثير من المسارح الجنوبية ضعها، حتى عندما نم صناعة المسرح فى الشمال وفى الجنوب سريعا.



حياة المسرح

فى أواخر القرن الثامن عشر وفى مطلع القرن التاسع عشر كانت تعتبر مهنة التمثيل خطيئة، وكان الممثلون عرضة للنبذ الاجتماعى، على أن فى منتصف القرن التاسع عشر لاقى الممثلون احتراما اجتماعيا. فالأشخاص البارزون فى المجتمع وفى السياسة وفى الأدب خرجوا ليستمتعوا بالممثلين المشهورين فى مهنة التمثيل، لكن الممثلين الأقل شهرة يبدو أنهم لم يجدوا متاعب فى الانصهار فى الطبقة المتوسطة للمجتمع الأمريكى. كبار المسرحيين مثل وود ولودلو وسميث أو وليام ورن لم يعطوا أهمية للنبذ الاجتماعى، وعلى العكس فعندما استقروا فى مهنتهم أصبحوا مواطنين متماسكين ومحترمين بالطبع بسبب خلفيهم إلى حد ما، وإلى درجة كبيرة مرتباتهم المتواضعة، ولاقى ممثلون قلائل نجاحا اجتماعيا. لكن إذا نجح الممثلون فهم يعيشون باحترام، وربما بأهمية كبرى، يكونون الثروات، فهم قبلوا اجتماعيا.





إن حياة الممثلين والممثلات فى منتصف القرن التاسع عشر كانت قاسية، فقد تطلبت احتمالا جسديا كبيرا، بالإضافة إلى جدول العرض المنهك، فكان يجب على الممثلين أن يصمدوا أمام مركبة الجياد وقارب النهر المسافر مبكرا، بالإضافة إلى ترتيب مؤقت للإقامة، وكان على الممثلين أن يقوموا بعمل قدر كبير من البروفات لثلاث مسرحيات خلال اليوم، ثم يمكن أن يقوموا بإعداد عرض الليلة، وعندما أتت الحرب الأهلية تنوع الموسم المسرحى وكثر الطلب عليه، كان الموسم يحتوى على عدد من المسرحيات من 40 إلى 130 مسرحية تتغير كل ليلة، والممثلون الذين يمكن أن يتم استخدامهم كبدلاء فى فرقة ما كان ينتظر أن تقدم 200 دور بطولة مختلفة. كان ينتظر من الممثلين عادة أن يحفظوا دورا جديدا خلال يومين، وأحيانا خلال ليلة واحدة.

فى فترة الحرب كانت تتراوح أجور الممثلين المبتدئين من 3 دولارات إلى ستة دولارات فى الأسبوع، أما أجور الممثلين البدلاء فتتراوح أجورهم من 7 إلى 15 دولاراً فى الأسبوع، الرجال والسيدات السائرون من 15 إلى 30 دولارا، والممثلون أصحاب الأدوار الرئيسية كانوا يتقاضون فى أى مكان من 35 إلى 100 دولار فى الأسبوع. النجوم المسافرون كانوا يطلبون من 150 إلى 500 دولار لعقد مدته من 7 إلى 10 أيام، بالإضافة إلى ميزة أو ميزات أخرى. ماعدا المرتبات الدنيا للممثلين، فتلك الأجور كانت مناسبة لتلك الفترة، خصوصا للنساء، بالرغم من أنهن كن يتقاضين أجوراً أقل من الرجال فى الأدوار المماثلة. كان يعول على الممثلين والممثلات أن يجهزوا ملابسهم الخاصة.

نشأ الكثير من ممثلى وممثلات القرن التاسع عشر فى أسر وجذور مسرحية، والكثير منهم حصلوا على بداياتهم فى المسرح كأطفال. النجوم الأطفال هو عرف أمريكى.. لكن ليس هناك فترة تفوق منتصف عام 1800 بسبب العدد الكبير للأطفال الذين ظهروا فى الأحداث المسرحية أو درجة الجدية التى بها ظهروا، وكانوا يظهرون بشكل مختلف عن زملائهم الذين ظهروا فى العصر الحديث فكانوا يظهرون بشكل كبير دون أن يلقوا بالا للاعتراف بهم فى مسرحية للكبار، على أن هؤلاء الأطفال كانوا عادة يمثلون مشاهد من مسرحيات مثل مسرحيات شكسبير، بدلا من تميل دور فى عرض كامل.

هناك مشكلة من المشكلات الكثيرة التى تعرضت لها النساء فى المسرح وهى التعامل مع أزياء تلك الفترة. كلارا موريس روت أن السلاسل الطويلة كانت مزعجة بشكل بارز، وتحكى كلارا حكاية فانى دافينبورت فقد كانت مضطرة للتحرك قليلا فوق خشبة مسرح مزدحمة خلال مشهد كوميدى، وأنهت المشهد وهى تجرجر جونلتها الملتفة حول كرسى عند الخروج من المسرح فتحرك الكرسى معاه.

ترجمة:



عبد السلام إبراهيم



• فى مسرحية «السبنسة» تتنوع روح الفكاهة بين التلاعب بالألفاظ والسخرية من أوضاع المجتمع القديم والتركيب الكوميدى للموقف نفسه والتنفيس السيكولوجى كلما تأزم الموقف.

هوية مهنية وثقافية لأنثروبولوجيا المسرح

أى إنسان يمارس فناً لا ينتمى فقط لثقافته بل إلى ثقافة الفن نفسه

عندما أتحدث عن «أنثروبولوجيا المسرح»، لا أفكر فى المسرح داخل مساحة جغرافية معينة، بل أتأمله باعتباره المفهوم الذى يتضمن التجارب التى تؤسس لكل الفنانين، مهما كانت أصولهم الثقافية، النقاط المرجعية الأساسية لممارساتهم المسرحية، بداية من «إبسن» إلى «زيامى»، ومن أوبرا بكين إلى بريخت، ومن «ديكرو» إلى مسرح «النو» اليابانى، ومن الكابوكى إلى «ماير هولد»، ومن «ديلسارت» إلى الكتاكالى، ومن الباليه والرقص الحديث إلى البوتوه، ومن «أرتو» إلى جزيرة بالى، ومن ستانسلافسكى إلى ناتيا شسترا.

ولا شك أن مجال دراسة أنثروبولوجيا المسرح هو أسلوب المؤدى (أو الممثل)، فأى إنسان يمارس فناً لا ينتمى فقط إلى ثقافته التى نشأ فيها، بل ينتمى أيضا إلى ثقافة الفن نفسه. وليس غريبا أن يتقابل المؤدون داخل حدود مشتركة لمهنتهم، ومهنة المسرح هى الوطن الذى ننتمى إليه، إنها وطن اختيارى بلا حدود جغرافية.

ولما كانت الهوية هى محور أو جوهر القيم التى تساعدنا على مواجهة ظروف معوقات الحياة، فإن المؤدين يكتشفون آفاقهم التاريخية وسيرهم الذاتية والنتائج الفنية التى تتناسب مع تجاربهم وصفاتهم الوراثية ورؤيتهم للعالم. إن ذلك هو النسبية التى تمنح كل فرد تميزه واختلافه.

والحدث فى المسرح هو ميراث ورحلة داخل تاريخنا وثقافتنا، تأخذنا فى نفس الوقت إلى الحدود التى يواجه عندها جميع الممثلين نفس المشكلة، كيف يجعلون حضورهم متحققا للمتلقى، والهوية المهنية تتأصل فى هذه الحدود، بكل أنواعها وأساليبها المختلفة التى تتطابق مع وسائل صياغة قوالب الحضور المسرحى.

تنتمى هذه الهوية المهنية إلى تاريخ مسرح «عبر ثقافى» أسس قواعده المبدعون الذين سبقونا، ولذلك فإن المؤدى، فى جزر الكاريبى أو إيطاليا، يستطيع أن ينمى هويته المهنية بوضع نفسه فى علاقة مع قيم وخبرات المبدعين الصينيين أو الروس أو الكولومبيين أو الإسكندنافيين.

علينا أن نتبنى وجهة النظر المعارضة لفهم هويتنا المسرحية

المسرح يتغذى على هذه النزعة الاستقطابية، وهل سؤال لماذا أقدم أنا كعضو فى مجتمع وعصر معين المسرح، وهل طاقة التبادل المهنى بين الأفراد الذين قد يكونون بعيدين عن زمان ومكان المرء، موجود.

وإذا استطعنا أن نتأمل المسرح فى إطار جماعة قومية وعرقية معينة، أو أى إطار تقاليد فردية، لكى نفهم هويتنا، فمن الضرورى أيضا أن نتبنى وجهة النظر المعارضة والمتممة، وهى أن نفكر فى مسرحنا من بعد عبر ثقافى، من خلال تدفق تقاليد التقاليد.

ولكى يكون المؤدى مؤثراً فى سياقه، فإنه يدع هويته التاريخية والبيوجرافية تظهر، من خلال استخدام أشكال وأساليب وسلوكيات وإجراءات وخدع وتشويهات... باختصار كل ما يمكن أن نسميه أسلوب ٠ وهذه سمة كل مؤد، وتحدث فى كل التقاليد. وبإجراء تحليل يذهب إلى ما وراء الثقافة (غربية وشرقية وشمالية وجنوبية)، وفيما وراء النوع (باليه كلاسيكى - رقص حديث - أوبرا - أوبريت مسرح موسيقى - مسرح يقوم على النص - مسرح يقوم على الحركة - مسرح تجريبى) فإننا نصل إلى الأصول، عندما يبدأ الحضور فى التبلور إلى أسلوب، وإلى التأثير فى المتلقى.

تضم المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح أساتذة فى الرقص والمسرح من مختلف الأنواع الفنية والثقافات، لكى تقارن أساليب العمل المتباينة، وتنفذ إلى أساس فنى مشترك، سواء كنا فى مسرح الغرب أو مسرح الشرق، وسواء اعتبرنا أنفسنا ننتمى إلى مسرح تقليدى أو تجريبى، أو مسرح إيمائى أو باليه أو رقص حديث. وهذا هو الأساس المشترك لما يسمى ما قبل التعبيرية. إنه المستوى الذى يشحذ عنده المؤدون طاقاتهم طبقا لسلوك يومى إضافى، ويصوغون حضورهم أمام الجمهور، وعند هذا المستوى تصير المبادئ واحدة لكل المؤدين، حتى لو كان هؤلاء المؤدون يغذون الاختلافات التعبيرية الموجودة بين تقاليد وأخرى، وبين ممثل وآخر. إنها مبادئ متناظرة لأنها ولدت فى ظروف بدنية متشابهة رغم اختلاف سياقاتها. وهؤلاء المؤدون ليسوا متماثلين لأنهم لا يشتركون فى خلفية تاريخية واحدة، وقد تؤدى هذه المبادئ المتشابهة إلى طريقة فى التفكير تسمح لرجال المسرح من مختلف التقاليد أن يتواصلوا مع بعضهم البعض رغم اختلاف صياغاتهم، وقد يسأل البعض: كيف يمكن دراسة العمليات الإبداعية للمؤدى، دون أن نأخذ فى اعتبارها تاريخه وسياقه الاجتماعى؟ وكيف يمكن أن نقارن مختلف أشكال السلوك المسرحى، ونعزل المبادئ عبر الثقافية دون أن نأخذ فى اعتبارنا حقيقة أن كل مؤد ينتمى إلى تعددية ثقافية، وإلى ظروف غير قابلة للمقارنة أحيانا؟

وخلص هؤلاء الناس إلى أن أنثروبولوجيا المسرح تتجاهل التاريخ، وتتجاهل حقيقة أن كل تقاليد لها معنى مثالى أو رمزى فى الثقافة التى ينتمى إليها المؤدى، وأن هذا المسرح يختزل كل شىء إلى مادية مسرحية بدنية.

وأقول لهؤلاء... كلا.. أنثروبولوجيا المسرح لا تختزل الأشياء، بل يركز عليها، والمؤدون الذين يعملون بأداء منظم يضفون سمة فردية على أنفسهم من خلال فروق أساسية.

وعندما نتحدث عن الثقافة، بمعنى العلاقات، فإن موضوع الهوية يكون دائماً فى مركز خطابنا.

لقد تأسست هويتنا المعرفية من خلال التاريخ، ولم نشكلها بأنفسنا، وشيد كل منا هويته الذاتية بطريقته وأسلوبه.. وسمينا هذا «المصير».

هويتنا المهنية لن تنمو إلا باكتشاف المختلف فى ثقافتنا



وهويتنا المهنية هى الصورة الوحيدة التى يمكن أن نتفاعل معها باعتبارنا كائنات عاقلة، ومن الممكن أن نؤسس هويتنا المهنية التى تنمو من خلال الاتصال بثقافات أخرى على مستوى بين ثقافى. إنها تسمح بالاكتشاف واندماج ذلك المختلف فى ثقافتنا.

وبالنسبة لرجال المسرح الأوربى فى القرن العشرين، فإن بعض الأحداث فيما يتعلق بتاريخهم كانت أساسية فى ممارساتهم، فكرة المسرح اليونانى أو الكوميديا دى لارتى، ومختلف أنواع المسرح الشعبى أو السيرك، سواء كانت هذه الممارسات موجودة أو منقرضة، أو تظاهرات مقبولة أو هامشية.

تتطور الثقافة بالتبادل، وليس الانعزال، وهذا يعنى أن تحول الثقافة نفسها بشكل عضوى، وينطبق نفس الشىء على المؤدين، ورغم ذلك، لتحقيق أى تبادل لابد أن تقدم شيئاً فى المقابل.. ولذلك تكون هوية الفرد (المؤدى) الذاتية التاريخية أساسية عندما يواجه قطبها المضاد.. لقاء الآخر المختلف.

وهذا لا يعنى أن يفرض المرء أفقه أو رؤيته، بل بالأحرى أن يثير هذا اللقاء التنحية التى يمكن أن تكتشف حدود ما وراء عالم المرء المعروف.

إن تحديد هوية المرء المهنية يتضمن تجاوز التمركز العرقى إلى نقطة اكتشاف مكان المرء فى تقاليد التقاليد. وهنا يصبح مصطلح «جذور» متناقض، لا يتضمن الرباط الذى يربطنا بالمكان فقط، بل أيضا يربطنا بالروح التى تسمح لنا أن نغير أماكننا، إنها تمثل القوة التى تؤدى بنا إلى تغيير آفاقنا لأنها تثبتنا فى مركز.

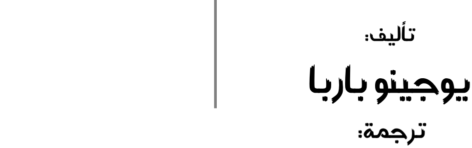
نحن نختار التقاليد ولا تختارنا.. وهويتنا مصدرها خبرات حياتنا

لا شك أننا نحن الذين نختار التقاليد، ولا تختارنا التقاليد. لأن المرء حين يولد فى بلد معين لأبوين بعينهما، لا يعنى أن تكون هويته محددة (مقصورة) على هذا البلد وحده، وهذين الأبوين وحدهما.

وإذا كانت هويتنا الفردية، من ناحية، تأتى من خبرات حياتنا، والزمان والمكان الذى نعيش فيه، فمن الناحية الأخرى يجب أن تكون هويتنا المهنية، التى تربطنا بالآخرين من نفس مهنتنا، بعيدة جدا عن حدود الزمان والمكان.

إن الهوية المهنية سؤال ذو قطبين، لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر. ونستطيع أن نتصور أنهما بابان لمنزل واحد.. أحدهما للدخول والآخر للخروج.

إن مادة المسرح الخام ليست الممثل، ولا المساحة الخالية، ولا النص، إنها الانتباه.. الرؤية والسمع وعقل المتلقى.. المسرح هو فن المتلقى. وأنثروبولوجيا المسرح تميز المبادئ التى تعمل بها، لكى تجعل رقص الحواس وعقل المتلقى مستعدين، ومن واجب المؤدى أن يعرف هذه المبادئ، ويكتشف إمكانياتها العملية بشكل متواصل.. وهنا يكمن فن المؤدى.



تأليف:
يوجينو باربا
ترجمة:
أحمد عبد الفتاح

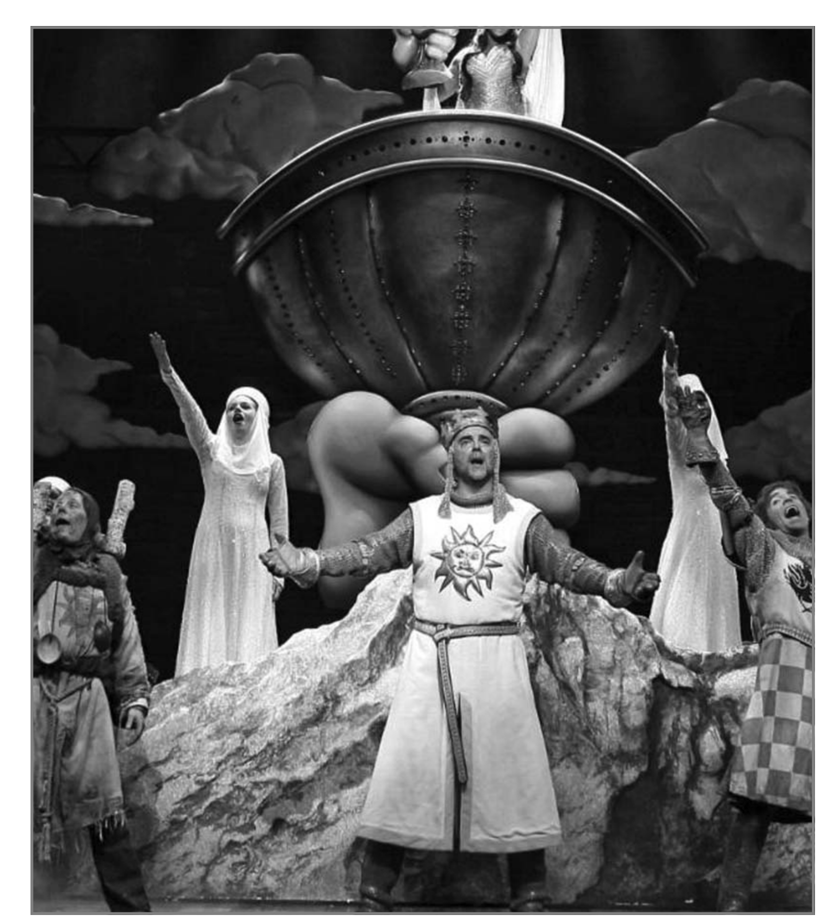






• فى مسرحية «بير السلم» يبذل سعد الدين وهبة أقصى ما فى وسعه لإحياء روح الفكاهة، لكنها كانت تخبو رغما عنه لأن المضمون الفلسفى المتجهم تمكن من فرض نفسه على الشكل العام للمسرحية.

سبامالوت .. تروى ذكريات مونتى بايثون

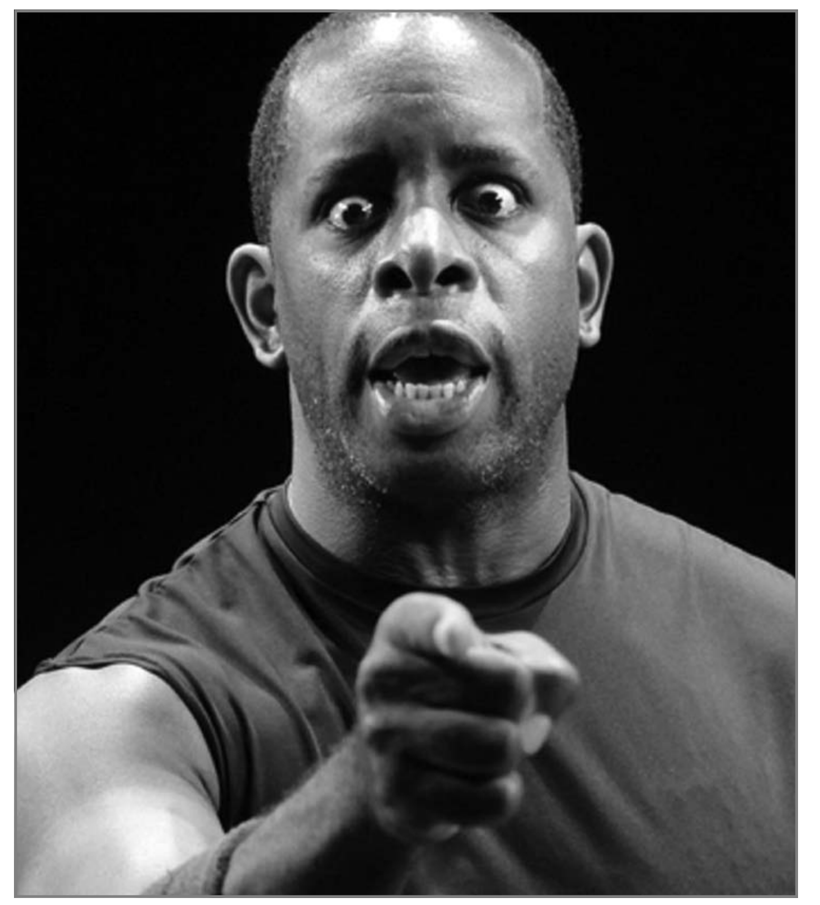


عاش إيريك إيدل معهم الحلم فى تكوين فرقة موسيقية خاصة تحيى موسيقى منطقة الكيبك التى ينتمون إليها .. فكونوا فرقة مونتى بايثون التى أصبحت واحدة من أنجح وأشهر الفرق الموسيقية بالولايات المتحدة الأمريكية .. واتجه إيريك منذ عدة سنوات للعمل بالمسرح الموسيقى .. فأراد أن يتذكر أصدقاءه .. بأن يقدم للشباب الجديد الرحلة التى خاضوها من أجل فكرة وحلم آمنوا به ...

وقدم إيريك عرضا موسيقيا كوميديا بعنوان " سبامالوت " عن قصة كفاح وذكريات فرقة مونتى بايثون .. وكتب النص المسرحى والأغانى إيريك إيدل ووضع الموسيقى جون دوبيز وإيريك إيدل، وأخرج العرض مايك نيكولاس .. وحقق هذا العرض نجاحا مبهرا والتف حوله الجمهور .. وحصل على جائزة تونى لأحسن عرض مسرحى موسيقى كوميدى عام 2005 .. وشارك فى بطولة العرض بطل أنجح عرض " الملك آرثر "، وكذلك عرض " سيدة البحيرة " .. النجم مارل دانجريج ويشاركه ميشيل سيفرلى وكلاى أكى وغيرهما .. ليجسدوا فرقة مونتى بايثون وأفرادها جيرهام شامبمان .. وجون كليز وجيفرى جيليام وتيرى جونس .. إضافة إلى إيريك إيدل .. ويعيد إيدل مرة أخرى تقديم هذا العرض ولكن بمعالجة مختلفة وفى زمن مختلف يعود بنا إلى العصور الملكية التى تمنوا أن يعيشوا فيها .. وفى حضور أفراد فرقته القديمة " مونتى بايثون " مرة أخرى على خشبة مسرح شوبرت أحد مسارح برودواى ..



خليل أشانتى .. يعيده أبوه إلى الأشانتى ..

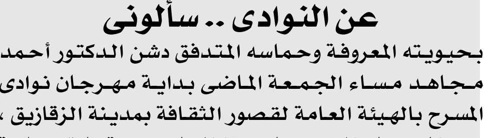


خليل أشانتى ممثل أمريكى مجتهد .. ذو أصول أفريقية .. ولد بألمانيا ونشأ باليابان ويقيم حاليا بمدينة فانكوفر بكندا .. وقد التحق بالقوات الجوية لفترة عام 1992.. وخلال هذه الفترة ولدت لديه الفكرة .. فكرة التدريب الأساسى والذى هو الخطوة الأهم فى أى شىء يمكن إنجازه ...

بدعوة من أبيه .. رحل خليل أشانتى إلى أدغال أفريقيا .. فى غانا .. لتقديم أحد عروضه المسرحية وهى " التدريب الأساسى " وذلك فى معقل قبيلته الأشانتى الشهيرة .. وهذا العرض سبق وأن قدمته شركة جوزيفون للفنون بالاشتراك مع رتشارد جوردون للإنتاج الفنى بأحد مسارح برودواى .. وهو عرض كوميدى مرح .. بنيت قصته على شخصية واحدة وهى شخصية الجندى وخبرته الخيالية فى القوات الجوية الأمريكية .. وكيف يمكن للشجاعة أن تتحول إلى جنون .. وكيف يمكن للمتعة التى يبغيها إنسان أن تتحول إلى جحيم .. وهى تكملة لسلسلة تحمل نفس العنوان ملحقة بعنوان فرعى .. وهذا الاسم أيضا مأخوذ عن ورشة فنية تدريبية .. ابتدعها خليل أشانتى لخلق جيل جديد من المبدعين وصقل قدراتهم التعبيرية .. فهو يؤمن بأن التعبير بالروح وبأعضاء الجسد المختلفة هو الإبداع الحقيقى للممثل .. وأن الكلام فى كثير من الأحيان يقلل من إحساس المتفرج بمشاعر الشخصية ...

جمال المراغى

فضاءات حرة



د. حسن عطية

عن النوادى .. سألونى

بحيويته المعروفة وحماسه المتدفق دشن الدكتور أحمد مجاهد مساء الجمعة الماضى بداية مهرجان نوادى المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة بمدينة الزقازيق ، وهو المهرجان الذى يقام هذا العام تحت قيادة عقلية متفتحة وشديدة الوعى بقيمة المسرح فى الأقاليم ، وبأهمية أن يكون الخطاب المسرحى واضحا وغير ملغز ، وقادر على الحوار مع عقول متلقيه ، والنفاذ بجمالياته الخاصة لوجدانهم.

وهو ما يعنى بداية ضرورة أن يمسك هذا المسرح بهذا الخيط السحرى الذى يربط المبدع بالمتلقى داخل سياق اجتماعى وسياسى وثقافى محدد ، وأن يدرك أن مسرحنا الإقليمى ليس ترفا ، وعروضنا الفنية ليست اغترابا عن واقعنا ، وأن المأساة التى حدثت خلال سنوات طويلة ، فى هذا المسرح عامة ، وفى عروض نوادى المسرح خاصة ، وهى ليست مسئولية أحد بعينه ، بقدر ما هى مسئولية توجه عام أضر بحركة المسرح ، وجعل العروض نخبوية ، وملغزة ، ومغرقة فى التهويمات الشكلية ، فهجرت الجماهير صالات المسرح ، وانحسرت العروض فى ليال يتيمة ، إلى الدرجة التى جعلت العرض الإقليمى ذا تكلفة إنتاجية أعلى من أى عرض عام بالعاصمة ، وإلى الدرجة التى حصرت عروض النوادى فى دوائر مغلقة على المبدعين ولجان التحكيم فقط ، وغابت العلاقة التى صنعها المسرح خلال عقود سابقة بين الفن وقضايا المجتمع .

عندما نقرر أن نصنع مسرحا فى بيوتنا ، فلنا الحق فى أن نتقعر ونتفذلك وحتى (نتيخ) فالمسرح مسرحنا ، والبيوت بيوتنا ، غير أنه عندما نتوجه بهذا المسرح لجماهير مجتمعنا ، فلابد وأن نتراسل عبر موجات تواصل شديدة الوضوح ، وأن نرتقى بذوقنا ولغتنا المنطوقة والمرئية ، ونسبر غور قضايانا ونشاكس همومنا ، وأن نطرح أفكارنا دون وجل ، ونحرر أنفسنا من كل قيد عبر حوار المسرح الخلاق ، فلا نهين أنفسنا بتقليد الآخر بأى اسم كان ، حداثة أو حداقة أو ما شابه من كلمات ، يختبئ خلفها إبليس المتغنى بلحن الاغتراب ، ولا نغلق على أنفسنا الأبواب حتى الموت خنقا باسم الهوية والذاتية والشخصية وغيرها من مصطلحات يكمن فى جوفها شيطان التقوقع ، وكلاهما : الاغتراب والتقوقع يؤديان لغياب الانتماء إلى الوطن فى أشد لحظات احتياجه لنا ، فالوطن هو بالفعل ، ومهما حدث فيه وله ، هو وطننا ، والمسرح ، مهما تعثر وغامت الرؤية أمامه ، هو مسرحنا ، والهوية ليست ميراثا نرثه من الآباء ، بل هو فعل نصنعه بأنفسنا ، نتحرر عبره من نير التعبد فى محراب الفكر المتكلس الوافد من صحراء الجهل ، والمتفسخ القادم من واقع مختلف ومجتمعات مغايرة ، والخطورة أنهما معا : المتكلس والمتفسخ لم يأتيا إلينا رغما عنا ، بل نحن الذين قمنا بنقله إلى أرضنا ، فبذرنا بذور التخلف والجهل والانتماء ، وطردنا الجمال من بيوتنا وشوارعنا ، وحطمنا المرايا وكسرنا الثريات ، وفرحنا بالظلمة التى غرقنا فى لجتها.

فهل يستطيع المسرح ، بجمال مفرداته المرئية والصوتية ، وعمق حواره الفكرى والعاطفى ، وحميمية طرحه لقضايانا دون مباشرة ، هل يستطيع أن يعيد لنا البسمة ، ويدفعنا للتأمل والتفكير ، ويحثنا على أن نغير ما بأنفسنا ؟

ما زلت مؤمنا بأن شبابنا عامة ، وشباب نوادى المسرح قادر على أن يبدع مسرح راقيا ، ثائرا ، مشاكسا ، ومفهوما من ناسه .



• فى إطار نشر الوعى بتراث مصر يلقى د. عبد الحليم نور الدين محاضرة بعنوان «الأزياء فى مصر القديمة» صباح الأربعاء 26 نوفمبر بمكتبة الإسكندرية.



• عندما يثير سعد الدين وهبة الضحك من إحدى شخصياته فهو يثير السخرية منها فى نفس الوقت دون أية شفقة أو تعاطف معها، لأنه يلزم الجمهور باتخاذ موقف الاحتقار لها.

ثورية الفن فى المسرح المصرى المعاصر

عندما كان المسرح محدود الاتجاهات لا يتحرك إلا فى العاصمة والمدن، كتبت بأنه مسرح رديء، والآن وقد أطلق المسرح جناحيه العريضين يظلل بهما القرى والنجوع حاملا ثورية الفن المسرحى كان لابد من كلمة إنصاف.

ثورية الفن موضوع سبق أن تناولته بالتحليل فى مجلة «المسرح» المصرية عام 1966 فى الذكرى الرابعة عشرة لثورة يوليو الخالدة، لكن العودة إليه، وفى ظل الواقع المسرحى المعاصر تكشف عن موضوعات جديدة ودراسات مبتكرة أصابت المسرح بالإنجازات التى تحققت ولحقت بالمسرح مرة، وبجماهير مصر العريضة مرة أخرى.. والثانية هى الأهم.

ما معنى ثورية الفن عنوان هذا المقال؟ يبرز المعنى فى نماذج ثورية تلتقى بالفن، تغزو أفئدة الجماهير لتستقر فى الوجدان، تاركة علامات وعلامات على نبضات قلوبهم، وبعد انبثاق هذه الثورة فمن المستحيل للجنس البشرى أن ينتزع هذه العلامات أو ندبة منها وكأنها مثل مرض الجدرى يشفى المريض منه لكن تظل آثاره باقية. لا مكان لإهمال العلامة أو الارتداد عنها، لأن فى الإهمال يكمن التراجع عن موقف حضارى كان الجنس البشرى قد وصل إليه بفعل الثورة أو التقدم والانتصار، وإذن فالثورية هى إشارة الضوء الأخضر لمرور كثير من الفنون، ومن ثم انتشارها فى صورة مغايرة عن الماضى بغية خلق إنسان جديد يؤمن بمبادئها وبحب مفعم بالوطنية، أو يستقبلها فى صمت قد يقصر أو يطول، لكنه سرعان ما ينفرج متفجرا عن إبداعات فنية شاهقة تجتاز أعالى الجبال، كما تصل فى باطنها وأسرارها الدفينة إلى أعمق المعطيات.

وفى الفن، وصل الباحثون إلى أنه أحد أشكال الوعى الاجتماعى، باعتباره التكوين الناشئ عن حقيقة أو عدة حقائق تستهدف عملا إبداعياً يؤثر فى النهاية على الجماهير. بمعنى أن الفن يصبح ضرورة اجتماعية من عوامل بناء المجتمعات، وإعداد إنسان هذه المجتمعات إعدادا فكريا ومهنيا وسياسيا واجتماعيا لتقبل واقعه المعاصر والآنى، بل وإعداده للتفاعل مع مقومات الكينونة والصيرورة عبر المادة الاجتماعية والمادة المسرحية (فنيا)، وهو الأمر الذى تقدمه وتحاول تطويره - جماهيريا - لصالح الفلاحين والصعايدة الذين حرموا من المسرح، ومن التفاعل معه، ومن الاستفادة مما يطرحه عقود وعقود. أليس هذا الهدف هو ما تقدمه الثقافة الجماهيرية اليوم؟ وبلا تأييد أو نفاق؟

يضطر الفن - وخاصة المسرحى - إلى بدء علاقات متشابكة مع الحياة الاجتماعية، والأخلاق، والتربية، والتربية الجمالية. وهو ما نستخلص منه أن العداء الذى بات به أفلاطون ضد الفن (الموسيقى خاصة) لم يكن عداء عاما شاملا.. بمعنى أنه كان له بعض وجهات النظر بالنسبة لبعض الفنون تشرح مثالياته لها، أو ما يراه هو الأمثل لما كان يحس به من وجود وتطوير لإنسان عصره. ومع ذلك كانت كلماته هى الثورة ذاتها على بعض هذه الفنون.. أولى الثورات النظرية.

ثم يرى الفيلسوف المجرى أرنولد هاوزر الثورية فى المواجهة والجرأة على الفعل المستفز «كل إبداع فنى هو إثارة واستفزاز لا يحتاج للشرح بقدر احتياجه للمواجهة»، مواجهة فى القصيدة الشعرية، وفى مضمون القصة، وفى صفحات الرواية، وفى مشاهد المسرحية، وفى مازورات الموسيقى، وفى تضارب ألوان اللوحة الزيتية. وإذن فثورية الفن ملتصقة بالحياة، صراع بين الفكر والفكرة، وبين الثورة والتثوير، وسواء الثورة، أو من يقومون بعملية التثوير فهم أشخاص عاديون متأملون اجتماعيون، ولا يجب لصق الثورة أو التثوير بأشخاص معينين أو متميزين عن غيرهم، لماذا؟ لأن هذا النوع من التفكير - وخاصة فى العصر الحديث - قد جعل من ماهية الفن ومن وظائفه قضية عالمية أرستقراطية، أبعدته عن واقع الحياة فعليا.. هذه الحياة التى اختفت بعد اضمحلال تركيبة الطبقات.

فى العصور الثورية لا يصبح الفن فناً إذا أضحى معزولا عن دورة الحياة اليومية، ليس فى العواصم، لكن فى مجموع القرى والنجوع. فالإحساس بالجمال لا يمكن إلغاؤه بجرة قلم، لأنه إحساس بثورة النفس الفكرية، وإحساس - فى الوقت نفسه - بالوعى الاجتماعى. إن من مهمات الفن المعاصر الأخذ بيد الإنسان والفلاح والصعيدى، وتشجيعه على استعمال حواسه الخمس إلى أبعد الحدود وإلى أقصى مدى، وهى التجربة الثورية والعملية التى تقدمها الثورة - فى الفن - لإنسان العصر حتى يعى ما حوله، حتى وإن كان يعيش ساعتها مرحلة (شبه اللاشعورى) التى حددها علماء النفس بأنها (لحظة) ما بين الشعور واللاشعور.

هذا الاستعمال الواعى للحواس - بفعل الثورة فى الفن - يدفع إلى الأمام بإدراك للألوان، وإحساس بالمساحات، وتفهم للأحجام، وتعرف على الخطوط، وملامسة داخلية مع التونات والأصوات، ونبض للحركات، وكل هذه العلامات توصل الثورة والثوار إلى إقامة المتاحف، والمسارح ودور الأوبرا وقاعات الاستماع الموسيقى والمعارض والحدائق والميادين الرياضية، وغيرها من منشآت الفن والثقافة.

الإنسان محرك عصره

بين الثورية والإنسان علاقة أكيدة، فالإنسان جوهرة ينظر إليها بالاحترام والتفاؤل إذا ما حمل بين جنبيه أو ضمن إنتاجه الفنى جديدا مبتكرا، تبنى الحضارات على هذا الطريق، حينما تقدم رجالا وعلماء لهم حياة شامخة هى فى شموخها وحقيقتها أعلى من الأهرام المصرية ومن ناطحات السحاب الأمريكية. ولما كانت أهداف الفنون الثورية معروفة، بل ومضمونة النتائج غالبا، فإن بوسعنا أن نقول بأن الإهمال من الثورات فى تشجيع الفنون، أو التأجيل فى الأخذ بمناهجها، وتمردها على التقليد، هو تأجيل فى بناء العقل البشرى، وأى دارس للتربية والعلوم والآداب والفنون يدرك مدى حقيقة هذا الرأى من عدمه، وإلا فلماذا هيئة اليونسكو فى منظمة الأمم المتحدة؟ ولماذا المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم؟ ولماذا مجالس الآداب والفنون وما شابهها من تسميات إن لم يكن للثورية تأثير على الفنون؟ أباستطاعتنا وسط عصرنا المتفجر بالعلوم والفضائيات والنوويات أن نوقف المد الثورى؟ بمعنى - وفى الفكر تحديدا - أيمكن ألا نقرأ الشعر ونسرح مع أفكاره ومعانيه؟ أبالاستطاعة أن نلغى القصة أو الرواية من عقول القصاصين والروائيين، ونحول جهدهم الخلاق هذا لصالح المجتمع ليكفوا عنه وعن هذا (التصوف العقلى)؟

إننا إن فعلنا فسنقطع شرايين حياتهم ليموتوا دفعة واحدة. وإذن أين سيكون الأدب الثورى العاكس لمجتمعه؟ ثم.. المسرح، هذه الشعلة الوضاءة فى جبين كل الشعوب مهما كان مستواها أو مستواه. هل نحن بصدد الاستغناء عنه والترفع عن وظيفته، وأصبحنا بمن لا يعبأ بعلم القيم (الأخلاق، الدين، الجمال). إن التاريخ المسرحى - وبالكلمة والحوار فقط على ما أظن - يكشف عن العلاقات التاريخية للإنسان القديم والحديث، وعن الدول والحكام، وعن العلاقات والسلوك والحروب والتراث والسياسة.



> **هل نستطيع أن نصدق على قول بعض الجهلاء أن «الفن ثورى بطبيعته»**



> **لن يصبح الفن فناً إذا أضحى معزولاً عن دورة الحياة اليومية**

أحيانا يقول الجهلاء «الفن ثورى بطبيعته» هل تصدق هذه المقولة الكاذبة؟ حقيقة لا أعرف من أطلقها، ويصدقها، إن لم يعتنقها الكثير من البسطاء، الفن ثورى بطبيعته، هل تتناسب المقولة مع تعبير المعنى العلمى لها؟ ليس بالإمكان إطلاق الأمور على عنانها. إذا كان الفن ثوريا بطبيعته.. فهل نعتبر كل إنتاج فنى لكتاب وقصيدة وأغنية ومسرحية وقطعة موسيقية ورقصة شعبية وشريط سينمائى مساهمة فى إحياء الثورية إن وجدت أو ميلادها إن اختفت؟ هناك كثير من النتاج الفنى الذى لا يُثوِّر الجماهير، وهنا تحدث الإشكالية أو انقسام الرأى. لأنه من الصعوبة بمكان تحديد (شكل) للثورية يمكن أن نجعله أو نحتسبه مقياسا للوصول إلى مرتبتها أو مستواها، فإذا افترضنا أن كل ابتكار فنى!! جديد فى أصالته وبلا سوابق، فكيف يمكن لنا والحالة هذه وضع الضوابط ومقاييس التقييم؟ ثم، هل نجد علامات أو رموزا عند كل فن يمكن أن تكون فصلا فى هذا التقييم؟ وعليه فأنا شخصيا لا أعتقد بذلك، وأستبعد المقولة الكاذبة أن كل فن ثورى بطبيعته وأضع مكانها (كل فن يجب أن يكون ثوريا ليلائم طبيعته وناسه وجماهيره).

أعرف نماذج ثورية فى الفن جاءت بجديد وغير مسبوق فى الحياة الاجتماعية هنا وهناك. أشير إليها على سبيل المثال لا الحصر، تعريفا بكلمات بسيطة نسمعها لكنها عظيمة فى معناها ومؤثرة بمآثرها المحلية والعالمية:

1- الحركة الثورية فى الدراما المسرحية، والتى تجلت فى درامات فرنسية عارضت النظام الملكى الفرنسى بزعامة الدرامى بيير أوجستين كارون دو بومارشيه قبل انبثاق الثورة الفرنسية بدراماتها (حلاق أشبيلية - 1775، زواج الفيجارو - الحلاق - 1784) مع أن المؤلف نفسه كان يعمل قومسيونجيا سريا للملك الفرنسى لويس السادس عشر. ومع ذلك فلم تمنعه الثورية من التعرض للأوضاع المزرية التى سادت عصره.

2- ثورة (الأحوال داخل النظرية). والتى أطلقها الكاتب والفيلسوف الفرنسى دينيس ديديرو (1713-1784) فى كل من الأدب المسرحى والموسيقى، فى المسرح تأتى النظرية لتحمى الدراما من (مطبات) كثيرة بحسب تعبيره، وفى الموسيقى توجه النظرية إلى الاعتناء فى ثورتها بالانتفاضات البشرية والعناية بآلام الإنسان.

3 - الأدب المسرحى الثورى والنقدى فى درامات نيكولاى فاسيليا فيتش جوجول (1809-1852) قبل الثورة الروسية (1917)، درامته المعروفة (المفتش - 1836) تدعو جهارا إلى الثورة على القيصرية ونظامها الإدارى والطبقى البيروقراطى.

4 - الدرامى الألمانى برتولت بريخت (1898-1956) بثورته الأدبية على النظرية الأرسطية، وإطلاقه لثورية الدرامات الملحمية، والتى وصل إليها فى ختام أعماله بعد طريق طويل وشاق فى مراحل الدراما التعبيرية + الدراما التعليمية + سنوات دراسة الماركسية.

5- ثورية أرنست ميلر هيمنجواى -1961) (1899 تتجلى فى رواياته الأمريكية.. هذه الروايات التى استخلصها من تجاربه السياسية الحربية، ومن البحر وعالمه حين أبحر بسفينته إلى ضواحى كوبا بعد الحرب العالمية الثانية ومستقرا بها حتى انتحاره فى الثانى من شهر يوليو 1971.

6- الثورة بنظريات الفن الحديث عند الأسبانى بابلو بيكاسو (1881-1973) ثورة التكعيبية، وهى مذهب فى الرسم والنحت تمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى، أطلق على الثورة مصطلح (ثورة الجمالية والتقنية) أيد الثورة بأعمالهم فنانون تشكيليون: الأرجنتينى جورج براك، الأسبانى يوان جريس، الأرجنتينى فرناند ليجر بين أعوام 1907، 1914، بينما اقتفى أثرهم الثورى هنرى ماتيس فى فرنسا وأندريا ديرين.

9- كما يعتبر بعض مؤرخى الفن الأوبرالى ظهور فن الأوبرا فى إيطاليا فى القرن السادس عشر الميلادى ثورة أخرى فى عالم فن الموسيقى.

مثل هذه النماذج الثورية تشير إلى أن (الإبداع فى الفن) هو الممهد للثورات، وأن هذا الإبداع غير المسبوق، شكلا ومضمونا ومعنى وريادة، يمتد فى العادة إلى ما بعد التاريخ الزمنى للثورات لصالح تقدم البشرية وازدهار الفنون معا.

د. كمال الدين عيد

• مسرح ميامى بوسط القاهرة يشهد حاليا تقديم مسرحية «منين أجيب ناس» للمخرج حسن سعد وإنتاج قطاع الفنون الشعبية.





● فى مسرحية «المحروسة» ترتبط الفكاهة أحيانا بالشخصية وأحيانا أخرى بالمواقف..
فنجد مثلا المأمور الصارم عندما ينزل بدار العمدة لمباشرة التحقيق فى حادث القتل
يبدو وكأنه محور الكون بأمره ونهيه.

«مصطفى صالح»

فنان التشكيل فى عروض الباليه المصرية

منذ أيام فقدت الحركة المسرحية الفنان التشكيلى "مصطفى محمد مصطفى صالح" وبالتحديد يوم 2008/10/3

هذا الفنان الذى تدين له عروض فن الباليه فى المسرح المصرى بالكثير، فقد رحل عن عالمنا تاركًا لنا العديد من التصميمات المتميزة لمناظر عروض الباليه المصرية المشعة بالتشكيل والجمال.

فمصمم مناظر عروض الباليه تواجهه مشكلات كثيرة داخل الفراغ المسرحى ويتم حلها عن طريق فهمه العميق للعلاقة بين الحجم الفراغى لخشبة المسرح والمنظر المحيط بالراقص بملابسه وحركته وارتباطه باللبرتو (سيناريو العرض الحركى للدراما).

إن فن الباليه من الفنون الحديثة فى مصر، وترجع البداية لعام 1869مع إنشاء "دار الأوبرا الخديوية" التى كان يرتادها الأجانب المقيمون فى مصر والمصريون الذين تعرفوا على هذا الفن الرفيع أثناء زياراتهم لأوربا.

وقد توالت زيارات الفرق الأجنبية هذا لتقديم عروضها للأوبرا والباليه على خشبة دار الأوبرا المصرية 1869 -1971 وهذه الدار تم تشييدها بمبادرة من "الخديوى إسماعيل" لتقام عليها عروض الأوبرا والباليه ضمن برنامج الاحتفال العالمى بافتتاح قناة السويس، لتصبح من المعالم الفنية والحضارية لمدينة القاهرة.

ولكن للأسف فى عام 1971 صدم المثقفون المصريون بحادث حريق دار أوبرا القاهرة، وكان لهذا الحادث رد فعل سلبى على زيارات الفرق الأجنبية، وعلى الحياة المسرحية والموسيقية فى مصر، فقد احترقت الدار بمقتنياتها التاريخية بمتحف الدار من مناظر وملابس وحلى، وكذلك الأرشيف الفنى الذى يحوى وثائق هامة لتطور هذا الفن فى مصر.

ولقد أسهم الفنان "مصطفى صالح" بجهد متميز فى عروض فرقة باليه القاهرة التى تأسست فى مصر ثمرة لافتتاح مدرسة الباليه 1958بعد قيام ثورة 1952.وكانت فكرة إنشاء مدرسة حكومية للباليه ترجع للوزير المثقف د. ثروت عكاشة، وقد وقع الاختيار على المدرسة الروسية والخبراء السوفييت لتأسيس هذه المدرسة لتألقهم فى أوربا فى تلك الفترة.

إن إنشاء هذه المدرسة نتيجة لخطة وزارة الثقافة والإرشاد القومى للنهوض بالفنون بإرساء القواعد الأكاديمية العلمية والفكرية، ممثلة فى المعاهد الفنية المتخصصة فى أكاديمية جامعة الفنون (المسرح -السينما - الموسيقى -الباليه... إلخ)، وكان هدف مدرسة الباليه هو الخروج بفن الباليه إلى الممارسة العملية من خلال فرقة باليه القاهرة 1965 التى ضمت خريجى المدرسة تحت إشراف الخبراء، وأصبح لها مواسم سنوية قصيرة دائمة من الباليهات الكلاسيكية.

ونتيجة لكل ذلك بدأت الخطوة التالية بإنشاء الأقسام الفنية تحت إشراف الخبراء المتخصصين فى فن المناظر والملابس والأحذية والمكياج والقبعات وتصفيف الشعر، حتى ظهر جيل من الفنانين والفنيين والعمال المهرة فى مختلف التخصصات السابق ذكرها.

وبرجوع خريجات مدرسة الباليه المصرية من مدرسة البولشوى تم إعداد أول باليه كامل من أداء المصريين وهو "نافورة بختش سراى"1966 قدم على مسرح الأوبرا، وأخرجه فى القاهرة الخبير وكبير مصممى مسرح البولشوى الروسى "ليونيد لافروفسكى".

واشترك فى هذا العرض طلاب الباليه بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفونى. وعلى مدى السنوات التالية ارتفع رصيد الفرقة من الباليهات العالمية.

(نافورة بختش سراى -دون كيشوت -جيزيل - كسارة البندق).

(بحيرة البجع -
الفالس الكبير
تصميم وإخراج (اللا شولجينا)
مناظر (مصطفى صالح)
(لوركيانا -
دكتور أنا مريض، (أول باليه للأطفال تقدمه الفرقة)
تصميم وإخراج "اللاشولجينا" " -ماجدة عز
مناظر "مصطفى صالح"

إن الفنان "مصطفى صالح" من الفنانين القلائل الذين تدربوا مع الخبراء السوفييت، واكتسب خبرة نادرة فى هذا المجال.

وبالنظر إلى سيرته الذاتية نراها على النحو التالى:

ولد بمركز فاقوس - محافظ الشرقية 1934.
حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة -قسم الفنون الزخرفية 1958.
أوفده المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى بعثة لدراسة فن المناظر المسرحية بالمدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية بباريس 1961
عين بعد عودته بالمؤسسة المصرية العامة للمسرح والموسيقى 1964.
عمل منفذًا مع الخبراء السوفييت بفرقة باليه القاهرة 1966.
عين بالمعهد العالى للفنون المسرحية بدولة الكويت (أستاذًا) لتدريس التصميم والتنفيذ للمناظر المسرحية 1967.
بعد عودته إلى مصر انتدب لتدريس فن المناظر المسرحية بكلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان، كما عين خبيرًا بفرقة باليه القاهرة.
صمم المناظر لباليهات فرقة الصغار من تلاميذ مدرسة الباليه خلال الموسم الأول لافتتاح أوبرا القاهرة الجديدة.
صمم المناظر لباليهات أبو سمبل.
أوزوريس.
باليه الصمود.
تصميم وإخراج "عبد المنعم كامل".
مناظر "مصطفى صالح".
حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الفنون 1992.

إنها رحلة طويلة مملوءة بالعطاء المتميز.

لقد نجح الفنان "مصطفى صالح" فى تصميم المناظر للباليه لتمكنه من أدواته وفهمه فى إبراز المضمون الدرامى وعكس الإيقاعات الموسيقية تشكيليًا بصورة خلابة من خلال الخطوط والمساحات والألوان والمناظر الخلفية، وهى الأساس فى مناظر الباليه بهدف ترك فراغ خشبة المسرح لحركة الراقصين.

إن فن الباليه هو فن الحركة فى الفراغ المسرحى، ولذلك فهو يحتاج إلى مناظر عميقة الدلالة تعرض بالأماكن وتعبر عن روح المكان والأحداث.

ففن الباليه فن جامع للفنون، فهو مزيج من الموسيقى والأداء والإيحاء الصامت والمناظر والملابس والمهمات.. إلخ، فالفن التشكيلى فى عرض الباليه عنصر أساسى، لذلك فإن الفنان التشكيلى فى عروض الباليه مرتبط بالدراما والموسيقى ارتباطًا عضويًا لأن فن المناظر والملابس من أهم عناصر التشكيل فى عروض الباليه، فهى تهيئ المكان المناسب للراقص وتحديد البيئة بالخطوط والمساحات والألوان والإضاءة؛ لذلك فإن المناظر فى أعمال الفنان الراحل "مصطفى صالح" كان لها دور فعال وإيجابى فى عروض الباليه فى المسرح المصرى، وساعدت على إبراز المعنى الذى يصل إلى المتلقى ويؤكده من خلال المشاهد والمواقف والأحداث والشخصيات وبيئتها والجو العام، فالباليه فن بصرى فى جوهره. إن المناظر والستارة الخلفية فى أعماله لعروض الباليه ساهمت فى إبداع الإيهام المسرحى، وساعدت المصمم الكوريوجرافى على إبراز الشخصيات، تبعا لدرجة تباين وتوافق الألوان والإضاءة. لقد كافح الفنان الراحل كثيرًا لإثراء وتأكيد دور فن المناظر لعروض الباليه فى المسرح المصرى، ذلك الفن الأكاديمى الرفيع.

فتحية تقدير وعرفان للفنان "مصطفى صالح" الذى حقق الكثير لفن الباليه فى المسرح المصرى.



د. صبرى عبد العزيز

● فريق "Theriffband" يقدم فى الثامنة من مساء غد الثلاثاء حفلا خاصا بساقية الصاوى.

28 مسـرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 72 | 24 من نوفمبر 2008



• لا يمكننا إقامة الحد الفاصل بين التراجيديا والكوميديا؛ لأن الفن بطبيعته الخلاقة الحية المتجددة لا يرضخ لأى تقنين أو تصنيف أو تحديد من شأنه أن يحد من انطلاقاته وتطلعاته التى تساير الحضارة الإنسانية على مر حقب التاريخ.

تجريب آخر فى مسرح الطفل

قليلة هى الدراسات التى اهتمت بمسرح الطفل، فما بالنا بمجالات التجريب فيه.. وهذا الكتاب "مجالات التجريب فى مسرح الطفل" للدكتور محمد عبد المعطى يأتى ليقدم مساهمته العلمية المهمة فى هذا الاتجاه. وقد أشار المؤلف فى مقدمة كتابه إلى أن هذا تخصص دقيق فى مسرح الطفل، وتكوين كوادره يحتاج إلى مناهج علمية، ولا يتأتى ذلك إلا بالبحث فى هذا التخصص، والاطلاع على أهم وأحدث نظرياته العلمية ومنجزاته الفنية والإبداعية وسمة التجريب فيها، وهو ما حاول الكتاب القيام به.

يحتوى الكتاب – الدراسة – على خمسة مباحث هى: "أضواء على نشأة المحاولات المعملية، الفترات العصيبة والانتشار، منعطف الانطلاق والتجريب، التربية والتجربة العلمية والأداء الفنى، نماذج تجريبية فى مسرح الطفل الأوربى والآسيوى".

فى المبحث الأول: المعنون بـ: "أضواء على نشأة المحاولات المعملية" يقرر الباحث أن التطلع إلى فن مسرحى للأطفال قد بدأ مع بداية القرن العشرين، وبالتالى فإن تاريخ هذا الفن يعد قصيرا جدا بالنظر إلى تاريخ المسرح الممتد إلى ثلاثة آلاف سنة، والأقصر منه هو تاريخ إنشاء اتحاد مسارح الشباب والأطفال العالمى، هذا الاتحاد الذى وضع أول قانون يحدد هدفه فى مؤتمره الأول بباريس 1965 وهو حماية ورعاية مسارح الأطفال والشباب فى العالم للوصول بها إلى أرقى مستوى فنى، وحتى يكون لها تأثير وفاعلية فى خدمة السلام بين الشعوب.



معلم الأخلاق

ويورد الدكتور عبد المعطى مقولة "مارك توين" عن مسرح الأطفال: "أنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب، إنه أعظم ما اهتدت إليه عبقرية الإنسان".

أما البداية الحقيقية لمسرح الأطفال فقد بدأت –كما يقول –مع الثورة الاشتراكية، وأن أول مسرح للأطفال تم افتتاحه فى موسكو، وكان يستهدف خلق مجموعة من المشاهدين باعتبارهم الأجيال الجديدة المناضلة بناة للوطن. وفى النظام الرأسمالى أيضا فتحت لطبقات الشعب والطبقة العاملة أيضا أبواب الفن، وخاصة الناشئة. وفى مطلع 1918 اقترح ممثل الشعب والمسئول عن التربية والتعليم برنامجا تربويا لقسم مسرح الطفل، ليكون وسيلة فعالة لتدريس المناهج والمواد الدراسية للتلاميذ، على أن يكون مسرحا يناسب قدرة واستيعاب وقبول واستحسان جمهوره الصغير، ويحقق أعلى مستوى لعناصره الفنية كلها، مشترطًا أن المشتركين المستجدين فى العمل بهذا المسرح يجب أن تتوفر فيهم صفة الحب الخالص لمسرح الطفل ولجمهور مسرح الطفل الصغير. وذلك لن يتوفر إلا باتباع مقولة: "إذا أردتم اللعب مع الأطفال، عليكم أولا أن تصبحوا أطفالاً، وهذا معناه: كن مع نفسك أولاً ودائما وحتى النهاية صافى القلب مخلصا وصادقا، صريحا وحسن السريرة".

ويعد "ألكسندر بريانسيف" هو واضع أسس النظرية التى قام عليها مسرح الطفل، وكذلك الصفات الخاصة المميزة له. وللجمالية فى مسرحه دور لا يقل عن النظرة التربوية.

مسرح الطفل المرلب

وترى "ناتاليا ساز" –مديرة أول مسرح روسى دائم للأطفال فى موسكو –أن المسرح المركب الشامل أحسن شكل إخراجى فى مسرح الطفل. وقد قدمت فى العشرينيات عروضا استقبلت من جمهور مسرح موسكو بالدهشة والإعجاب. وكانت تجربة مسرح موسكو والإعلام عنها دافعا لفنانى العالم وتربوية لمناقشة الأمر، مما دفع إلى نشأة مسارح خاصة للأطفال فى دول كثيرة فى غرب أوربا وأمريكا، عملت هذه الفرق ولازالت تعمل حتى اليوم تحت ظروف عصيبة، وكان عليها أن تتحمل دوما الخسارة وتكمل المشوار. ففى أمريكا أنشئ أول مسرح للأطفال عام 1907 ولم يستمر أكثر من سنوات غير أن البداية الحقيقية كانت عام 1922 أما فى بريطانيا فتم تأسيس مسرح "سكوتش" للأطفال عام 1927. ويلفت المؤلف النظر إلى أن معظم من أسسوا مسرح الطفل فى بلاد عديدة كانوا من النساء، ويعزى ذلك إلى كونهن أمهات تملؤهن طاقات الرحمة وحمية الأمومة التى دفعت هذا لفن إلى الوجود.

وفى المبحث الثانى: "الفترات العصيبة والانتشار" يطرح د. محمد عبد المعطى تساؤله بداية: من يجرؤ على التفكير فى عمل مسرح للأطفال فى زمن الحرب؟ والأوقات العصيبة التى يقصدها هى أوقات الحرب. ويجيب بأن ذلك حدث بالفعل مع مسرح الطفل السوفييتى! الذى حافظ على هدفه التربوى فى أوقات الحرب، وعمل على حماية المدن المهددة بالغزو بإجلاء أهلها إلى أنحاء شتى، وكانت فرقة مسرحية تذهب لهؤلاء الأطفال أينما كانوا، تقدم لهم فنها الذى يبث المبادئ التربوية وقيم الدفاع عن الوطن. كما قررت الحكومة ترحيل فرقة "تيوس" إلى الجبهة للتمثيل للكبار، وقد قدمت الفرقة مئات العروض للكبار والأطفال هناك. وبعد الحرب، بدأ مسرح الأطفال ينتشر فى بلاد كثيرة، ففى بلغاريا نشأ مسرح للأطفال عام 1944 وفى المجر أنشأت الحكومة الديمقراطية أول مسرح للأطفال فى بودابست. وفى بولندا ويوغسلافيا وألمانيا الديمقراطية أنشئت مسارح للأطفال فى وقت قصير بعد ذلك.

أما فى الدول الرأسمالية فبقى مسرح الأطفال متروكا لمبادرة بعض المهتمين والفنانين الذين يعملون غالبا وفقا لدوافعهم الشخصية، ففى كندا تبرعت مجموعة من الفنانين لبناء مسرح "الهوليداى" أقدم مسرح للأطفال هناك. وفى الهند أُنشئ معهد لتدريب ملكات الإبداع عند الطفل، غير أن مسرح الطفل خضع دوما للظروف المادية الصعبة ومتطلبات العروض الباهظة. أما فى أمريكا فيورد المؤلف مقولة الكاتب الأمريكى "وينفرد وارد فى كتابة "مسرح الأطفال": "نحن فى أمريكا لم نصل إلى الحد الذى ينظر فيه إلى مسرح الأطفال نظرة جادة، ونشعر بالزهو حين نقدم لأطفالنا بعض حفلات ترويحية بعد ظهر أيام السبت".

الاستثناء الجميل هو ما حدث فى إيطاليا وفرنسا، حيث مثلت للأطفال مسرحيات كوميدية استعارت شكلها من عناصر الكوميديا ديلارتى. وتحت عنوان "ماذا يجب علينا أن نمثل للطفل؟" يؤكد المؤلف أنه السؤال الأول والمحير، إذ إن مسرحنا يريد أن يقدم لجمهوره المعلومة ويعرفه بذاته ومجتمعه وعالمه.. ويعرض له القضايا التاريخية، فيجب أن يكون مسرحا واعيا من ناحية، ومسايرا لعصره من ناحية، وقادرا على مراعاة اهتمامات جمهوره من ناحية ثالثة.

فى "منعطف الانطلاق والتجريب" يقول الكاتب إنه فيما بين الستينيات والسبعينيات بدأ مسرح الطفل يفرض إرادته عالميا، حيث الاستعداد المتزايد للتعاون بين دول العالم ساعد على تطوره. ففى برنامج اتحاد مسارح الشباب والأطفال العالمى 1956 كان القرار بعمل مراكز قومية لمسارح الأطفال فى الدول المشتركة فى الاتحاد.

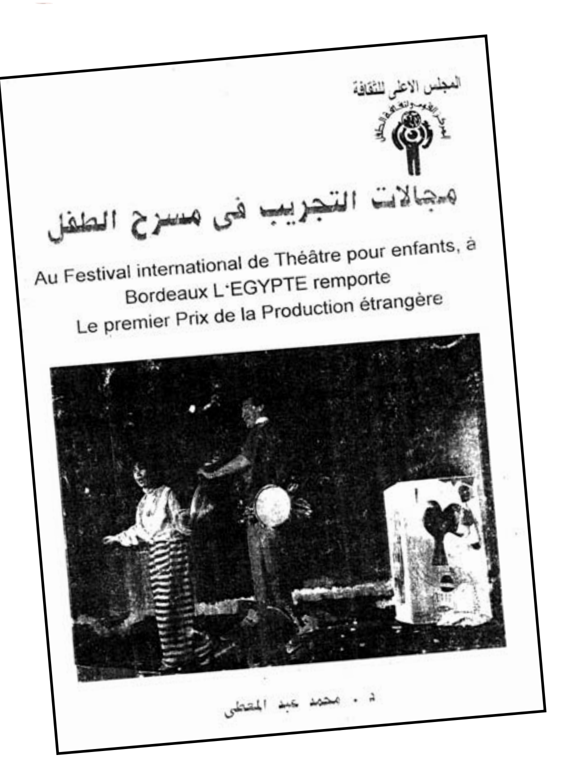
ويعتبر عام 1968 هو عام الانطلاق لمسرح الطفل فى أوربا، حيث الشباب المثقف سياسيًا بدأ يتجه إلى المسرح - الشباب والأطفال - وتكوين فرق حرة، رغبة فى العثور على الذات، ورفضًا لوصايا الكبار.

فرجة ارتجالية

وفى السبعينيات اختلفت الاهتمامات وتغيرت المشاكل ومواضيع المسرحيات، وفى المسرح الجديد كانت الفرجة تلعب الدور الأول فى العرض المسرحى. وقام الارتجال مقام العمل الأدبى الجاهز فى كثير من العروض. فعلى الرغم من أن مسرح الأطفال الذى تكون فى السبعينيات فى غرب أوربا قد استخدم نفس المفاهيم السابقة إلا أنه اهتم بتنوير جمهور الصغار من ناحية، ومن ناحية أخرى تحرير هذا الجمهور نفسيا.

وفى المبحث الرابع: "التربية والتجربة العلمية والأداء الفنى". يوضح د. عبد المعطى أن كثيرا من دول العالم الثالث تخلصت من الاحتلال، وبدأت تهتم بثقافتها المحلية، ولم يكن غريبا اهتمامها بالطفل باعتباره حامى وراعى المنجز الوطنى. ففى الجزائر خصص قسم لمسرح الأطفال 1975 ليقدم عروضا للأطفال. وفى العراق يعتبر المسرح المدرسى نموذجا يحتذى به، وبالطبع المسرح المدرسى فى مصر الذى أنشأه رائد المسرح المصرى "زكى طليمات" عام 1936 مع أول خريجى معهد الفنون المسرحية بالقاهرة. أما فى أمريكا اللاتينية، فقد أنشئ فى شيلى مسرح للأطفال 1972.

وتعتبر التجربة الإنجليزية "المسرح من خلال جماعة التربية والتعليم" من أنضج التجارب فى هذا المجال، حيث يقوم الفنانون المحترفون ومجموعة التربويين فى حجرة الدراسة بالاشتراك مع الأطفال التلاميذ بالتمثيل، مستعينين بفن الارتجال لإطلاق الطاقات الإبداعية للطفل وإعمال خياله وتنشيط ذاكرته الانفعالية.



الكتاب: مجالات التجريب فى مسرح الطفل
المؤلف: د. محمد عبد المعطى
الناشر: المجلس الأعلى للثقافة



وفى المبحث الأخير "نماذج من مسرح الطفل الأوربى والآسيوى "قدم المؤلف لنموذج الكاتب اليابانى "أيوايا ساتزانامى" باعتباره الأب الروحى لمسرح الطفل 1903 وقد كون فرقة تمثل خصيصا للأطفال، وحاول من خلالها تطوير وتحديث فن الكابوكى ونجح لسنوات طويلة. وفى نهاية العشرينيات تكونت أول فرقة يابانية محترفة لمسرح الطفل فى طوكيو قدمت دراما الأساطير للطفل.



الطفل اليابانى

ويشير المؤلف إلى أن عام التجريب الحقيقى فى مسرح الطفل اليابانى كان عام 1975 حيث أنشئت بالمسرح جماعة تجريبية لها قسم خاص، أما تجربة مسرح الطفل الهندى فيذكر د. عبد المعطى أنها كانت مشربة بالتقاليد الهندية العريقة، محملة بذلك السرد للملاحم الهندية القديمة ومحاكاة وأشكال تعبير الرقص الهندى القومى. وأن أول مسرحية للطفل الهندى كانت فى القرن التاسع الميلادى، وذلك عندما كتب الشاعر "باهازا" مغامرات كريشنا. وفى أحقاب لاحقة قدمت عروض مدرسية وعروض فى الاحتفالات الكبرى. أما بداية مرحلة التجريب فكانت فى عام 1951 وذلك من خلال معمل مدرسى باسم "مسرح الطفل الصغير" افتتح بعد عام من إنشائه أول فصل للتدريب، ومع تزايد الإقبال عليه وزيادة الأعداد أنشئ مبنى آخر ملحق به مسرح خاص، وقد اتخذ للمبنى اسم (إبان محل). وعلى نموذج مسرح الطفل الصغير قامت مؤسسات تعليمية أخرى تهتم بفنون الطفل المسرحية، تسمى حاليا (أكاديمية فنون دراما الطفل)، وتنتشر مراكز التعليم فى أماكن كثيرة، يدرس فيها التلميذ أساسيات فن الإلقاء ومقوماته والحركة وكيفية إعداد النص المسرحى للطفل. ويمثل مسرح الطفل فى الهند بأربع لغات من الستة المنتشرة هى: البنغالية والهندية والجوجارانية الماراتهية، وكذلك الإنجليزية.

وقد قدم الدكتور محمد عبد المعطى فى الجزء الأخير من دراسته "بانوراما للمسرح التركى"؛ وأهم فرقه الخاصة، منها مسرح (ألف ليلة وليلة) للمسرحيات المعاصرة، كذلك تجربة المسرح الإيطالى وقد اشتهر بتقديم عروض الدمى والعرائس الخيطية وأهمها مسرح "الشمس" الذى يقدم أعماله من الموضوعات المعاصرة والإخراج الجماعى. أيضا تجربة ألمانيا و "مسرح النشء" ومسرح فرقة "هامبورج". أما المسرح الفرنسى فقد بدأ فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات وأشهر علاماته مسرح "أونكل سباستيان"، وقد أخذ مسرح الطفل الفرنسى يزدهر نتيجة لارتباطه بوزارة التربية والتعليم 1969 حيث سُمح لمعلمى المدارس الابتدائية بتخصيص ست ساعات أسبوعيا للنشاطات الإبداعية. ويرى المؤلف أن مسرح الأطفال الفرنسى من أغنى مسارح الأطفال فى تنوع وسائله التعبيرية والتجريبية.



صلاح عطية

• فى السابعة من مساء اليوم يعرض معهد جوتة بالقاهرة فيلم «لولا تجرى» للمخرج توم تويكر ومدته 81 دقيقة وإنتاج عام 1998.

• امتزجت الفكاهة بالمأساة والملهاة بالتراجيديا عند سعد الدين وهبة، لأن مسرحه ليس إلا تكثيفا دراميا للإنسان وعالمه المتشعب الذى يحمل فى طياته ما يضحك وما يبكى.

فرقة « سلامة حجازى »

قام بتأسيس هذه الفرقة عام 1905 رائد المسرح الغنائى الشيخ سلامة حجازى 1852 -1917.

والفنان سلامة حجازى هو أول فنان مصرى يقوم بتأسيس فرقة للمسرح الغنائى بعد محاولات وتجارب الفنانين الشوام الذين وفدوا إلى "مصر"فى أواخر القرن التاسع عشر، وقد شارك الشيخ سلامة حجازى فى فرقته بالغناء والتلحين والتمثيل، بالإضافة إلى تحمله مسئولية الإدارة.

وهو من مواليد "رشيد"، وقد حفظ القرآن الكريم فى صغره وقام بترتيله وأنشد التواشيح والابتهالات فظهرت محاسن صوته، وانتقل بعد ذلك إلى مدينة الأسكندرية، وأصبح مؤذن جامع "الأباصيرى".

لعبت المصادفة دورا هاما فى بدايات الشيخ سلامة حجازى الموسيقية، إذ استمع له "أنطوان الخياط" وهو يغنى فى حفلة عامة عام 1880فأعجب به وعرض عليه أن يعمل معه فى المسرح، وبالفعل عمل معه "سلامة حجازى" – بعد أن تردد كثيرا – منشدا بين فصول المسرحيات.

انتقل الشيخ سلامة حجازى من "الأسكندرية" إلى "القاهرة"، وعمل مع فرقة "يوسف الخياط" عام 1885ومنها انتقل للعمل بفرقة " سليمان القرداحى" الذى أسند إليه بطولة بعض المسرحيات تمثيلا وغناء، وقد شارك خلال السنوات الأربعة التى قضاها بالفرقة بتلحين بعض عروضها، ولكنه اختلف فيما بعد مع "القرداحى" على تمثيل الأدوار الرئيسية.

اشتهر الفنان سلامة حجازى بين مطربى عصره بصوته العذب وبألحانه الجديدة التى تتناسب مع معانى القصائد. وقد استطاع الشيخ سلامة حجازى أن ينتقل من جو التخت الشرقى والأغنية الفردية إلى أجواء الأغنية الدرامية التى يتم من خلالها توظيف الأغنية الفردية طبقا للأحداث الدرامية، وقد استبدل الشيخ الجبة والقفطان بالبدلة الإفرنجية عام 1886.

قام بتأسيس فرقة مسرحية خاصة تحمل اسمه، وكانت تظهر وتختفى ما بين الحين والحين، وقد بدأت هذه الفرقة عروضها بمسرحية "رداميس"، وقد قدمت هذه الفرق عروضها بمسرح "زيزينيا". واستمر على هذا الحال حتى أوائل عام 1891.

انضم الفنا/ سلامة حجازى إلى فرقة "إسكندر فرح" عام 1891 وقام ببطولة عروض الفرقة تمثيلا وغناء، إلى جانب رئاسته للفرقة وتلحين عروضها، ولكنه تركها بعد عدة سنوات نتيجة للخلاف بينه وبين "قيصر فرح" شقيق "إسكندر".

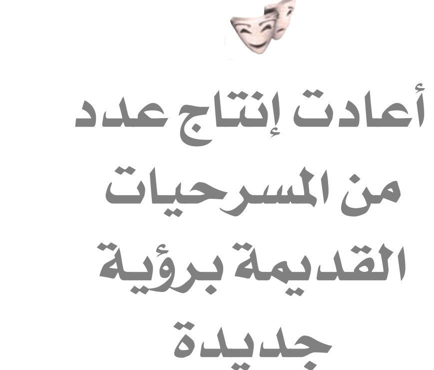
عام 1905قام "سلامة حجازى" بتأسيس فرقته التى عرفت باسم " دار التمثيل العربى"، وقد شاركه فى تأسيسها "عبد الرازق عنايت". وقد أنفقا مبالغ كبيرة على شراء الملابس والمناظر المسرحية.

بدأت الفرقة نشاطها فى أوائل مارس ، وقدمت عروضها على مسرح حديقة الأزبكية، ومن بين العروض التى قدمتها: "البرج الهائل، الظلوم، اللص الشريف، روميو وجوليت، مطامع النساء" وقد تجولت الفرقة بعروضها فى بعض الأقاليم.

قام بتأجير تياترو"فردى" –الذى كان يقع فى "و»ش البركة" بشارع الباب البحرى –لمدة أربع سنوات، وأطلق عليه اسم "دار التمثيل العربى"، وقام بإعداده إعدادا حديثا حتى أصبح أكبر مسرح بمصر حينئذ، وخصص فيه أماكن وألواجا خاصة بالسيدات، وقدم فى افتتاحه يوم 8 أغسطس 1905 مسرحية "هاملت".

– قدمت الفرقة العديد من المسرحيات الجديدة، كما قامت أيضا بإعادة بعض المسرحيات القديمة ولكن من خلال رؤية إخراجية وديكورات وملابس جديدة، ومن أهم المسرحيات التى قدمتها الفرقة: "زنوبيا، صلاح الدين، ضحية الغواية، السر المكنون، مغاور الجن، ملك المكامن، ابن الشعب، غرام وانتقام، حسن العواقب، صدق الإخاء، هناء المحبين، مظالم الآباء، الاتفاق الغريب، الجرم الخفى، غانية الأندلس".

– قامت الفرقة بتنظيم عدة جولات فنية بالأقاليم، كما قامت أيضا بتنظيم عدة رحلات إلى لبنان وسوريا خلال أعوام 1906 1908 1909 ولكن أثناء الرحلة الأخيرة أصيب الشيخ سلامة حجازى بشلل فى جانبه الأيسر، واضطرت الفرقة للعودة إلى مصر، فى حين بقى الشيخ هناك لاستكمال العلاج، واضطر بعد ذلك إلى الاعتزال فترة فى بيته لعجزه عن الظهور على خشبة المسرح التى عشقها ووهبها حياته.




سلامة حجازى

اكتفى الفنان سلامة حجازى فى هذه الفترة بالإشراف من بعيد على بعض الفرق التى قام بعض أفراد فرقته بتكوينها فى محاولة للهروب من الإفلاس، وقد تفرعت من فرقته عدة فرق من أهمها: جوق سلامة حجازى، وشركة التمثيل العربى (بإدارة عبد الله عكاشة).

قام بضم فرقته إلى فرقة الفنان القدير جورج أبيض عام 1914وهى الفرقة التى عرفت باسم فرقة "أبيض وحجازى"، واشتركا معا فى تمثيل بعض المسرحيات التى وقع عليها الاختيار من المسرحيات التى سبق تقديمها بكل من الفرقتين.

انفصل الشيخ سلامة حجازى عن فرقة "جورج أبيض" بعد عام واحد، وأعاد تكوين فرقته الخاصة به مرة أخرى.

جولات فى الأقاليم والدول العربية انتهت بشلل سلامة حجازى



د. عمرو دواره

لحظة تنوير



أبوالعلا السلامونى

نحو مشروع قومى للمسرح

إن نظرة متأملة إلى ما آل إليه حال المسرح الآن سوف يشعرنا بالأسى والإحباط، فهل من المعقول ونحن الآن فى عز الموسم المسرحى الذى طالما كان يبدأ فى شهر أكتوبر من كل عام وتضاء فيه خشبات المسرح فى كل الأنحاء، هل من المعقول أن نجد أضواء هذه المسارح مطفأة وغارقة فى الظلمة، ولا تفتح أبوابها ولا تدق دقاتها ولا تجلجل أصوات فنانيها كما كانت تجلجل فى بداية القرن الماضى وحتى نهايته ما بين مسرح غنائى ودرامى وكوميدى واستعراضى، ماذا حدث للمسرح المصرى حتى وصل إلى ما هو عليه؟.

مسارح تحرق ومسارح تغلق ومسارح تختفى، والغريب أن لا أحد يتحرك بحجة أن الأمر خرج من أيديهم إلى أيدى من لا يرحم ولا يهتم ولا يغتم، فهى إما بأيدى أجهزة تدعى بالإصلاح والترميم أو بأيدى أجهزة التأمين ضد الحرائق، أو بأيدى أجهزة إدارية ومالية تضع أيديها دائما فى الماء البارد.. إذ إنها كلها أجهزة بيروقراطية لا يعنيها أمر المسرح فى شىء، وليس لها من مراجع أو محاسب أو معقب أو معاقب، وهكذا تفرق دم المسرح بين القبائل أو أنه صار مثل قضية قيدت ضد مجهول.

والحقيقة أن الجانى حقا فى هذه القضية ليس تلك الأجهزة، بل هى قبولنا نحن لهذا الوضع واستسلامنا له وخضوعنا وخنوعنا - نحن المسرحيين - لما وصل إليه من نتائج سلبية. ذلك أننا أصبحنا ننظر إلى المسرح نظرة اللامبالاة وعدم الاهتمام باعتباره حالة ميئوساً منها، وتلك هى الجريمة الحقيقية فى حق هذا المسرح، فى الوقت الذى تزدهر فيه فنون الرواية والفنون التشكيلية والسينمائية وغيرها، ونسينا أن المسرح أبو الفنون والإنجاز الحضارى الأول فى حياة الإنسان، بل إنه أحد أهم إنجازاتنا نحن المصريين، ودعوكم من أن ادعاءات البعض أن المسرح دخيل على ثقافتنا استنادا إلى فترة الانقطاع بعد انهيار الحضارة المصرية القديمة، فالحقيقة أن المسرح هو إنجاز هذه الحضارة التى أخذها الإغريق مثلما أخذوا الفلسفة والعلوم الرياضية والهندسية، ولكم أن تتصوروا لو أن فن المسرح الفرعونى استمر قائما لدينا حتى الآن.. ماذا يكون الحال لدى هؤلاء المولعين بـ«الإيجيبتو مانيا»؟

كانوا بالحتم سيأتون إلينا من شتى البقاع لمشاهدة عروضنا المسرحية، كما يفعلون مع عروض المسرح البريطانى والفرنسى والأمريكى، فإذا كانت الظروف الموضوعية قد جعلت فن المسرح المصرى القديم يندثر فترة من الزمان، كما اندثرت فنون العمارة والنحت الفرعونى، فما أحوجنا الآن إلى فترة إحياء لهذا الفن العريق إحياء شاملا وعصريا، باعتباره مشروعا ثقافيا وقوميا يستحق الاهتمام، وحتى نرد لأنفسنا الاعتبار كرواد للمسرح فى منطقتنا العربية.

من هذا المنطلق فإننى أرى أن المسرح مشروع قومى جدير بنا وبحضارتنا وثقافتنا، خصوصا وأننا نملك الرهان الثقافى الذى نستطيع به أن ننافس العالم منافسة ثقافية مادمنا عاجزين حتى الآن عن المنافسة السياسية والاقتصادية، وبالتالى فعلينا أن نغير نظرتنا إلى المسرح ونبتعد عن حالة التخاذل والاستسلام والخضوع إزاء الظواهر السلبية التى أصابت مسرحنا المعاصر وأدت إلى ما هو عليه من هوان وضياع، ولنبدأ نفكر معا فى مشروع قومى للمسرح.. وإلى أن نلتقى.

• المركز الثقافى الإسبانى بالدقى يعقد مساء اليوم محاضرة بعنوان «أدب الخاميادو موريسكى» يحاضر فيها لوثى لوبيث بارالت وماريا تيريانا دمايث.



• إن التراجيديا هى تكثيف درامى للإنسان وعالمه المتشعب الذى يحمل فى طياته ما يضحك وما يبكى فى آن واحد.. وإذا كانت الدراما الإغريقية القديمة تدور حول القدر والآلهة والقوى الخفية التى لا تسمح بالسخرية والضحك.

مراد البدرى.. مهندس كمبيوتر

الممثل المغربى صغير السن مراد البدرى، المشارك فى العرض المسرحى المغربى "طايطوشة" إخراج حفيظ البدرى، والذى عرض مؤخرًا على هامش مهرجان القاهرة التجريبى.

حاصل على دبلوم "إصلاح الكمبيوتر" بالمغرب، وكانت بداية مشاركاته فى المسرح عن طريق العمل مع الجمعيات الخيرية، حيث قام بالتمثيل فى كثير من العروض المسرحية التى تنتجها والتى تعرض للأطفال والملاجئ.

حصل البدرى على العديد من شهادات التقدير لمساهماته فى هذه العروض، كما اشترك فى عروض فرقة "تياتروكم" المسرحية التى قدمتها داخل وخارج المغرب منها "مستر باري"، "قليل من الحلم" من إخراج حفيظ البدرى، كما شارك فى عرض "الأرنب والثعلب" من إخراج عادل الركبى. يقوم فى عرض "طايطوشة" بدور حامل عمود النور فى الطريق العام، وهى فكرة جديدة للمخرج حيث الديكور يحمله الممثلون بطريقة طريفة، وهذه هى المرة الأولى له فى المهرجان التجريبى، ويتمنى أن يشارك مرة أخرى.





مصطفى الدوكى

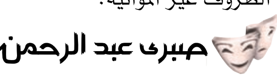
خالد موسى.. يكتب الشعر ويعشق التمثيل

قاده إلقاء الشعر إلى الوقوف على خشبة المسرح ممثلاً ومساعداً للمخرج ومؤلفًا ومعدًا ومخرجًا فى أحيان أخرى، لكن يظل حبه الأثير للممثل بداخله، فشارك بالتمثيل فى مسرحيات "زيارة عزرائيل" فرقة بركة السبع للمخرج فوزى شرف عام 1985و "الجراد" لنفس المخرج عام 1986و "مربط الفرس" لسليم كتشنر وإخراج يوسف النقيب عام 1996و "الأستاذ" مع حسنى أبو جويلة، و "الفتى مهران" مع إميل جرجس، و "قسم وأرزاق" مع كرم نوح، و "على الزيبق" مع إميل جرجس، و "دنشواى رمز الكفاح" أوبريت مع سامى طه، وله مشاركات عديدة فى مسرح جامعة المنوفية مع أحمد عباس وخالد الشامى.

ويؤمن خالد موسى بفكرة الإبداع الجماعى والورش المسرحية فهما الإطار الخصب لصياغة أفكار ورؤى مسرحية مغايرة وجديدة، وخالد موسى لا ينسى أبداً أفضال أساتذته عليه طلعت الدمرداش وحمدى حافظ. ومازال خالد موسى يحلم بتقديم أعمال لنوادى المسرح، ويتمنى أن يقدم أدواراً تترك بصمة بفرقة المنوفية القومية للمسرح، ومازال حلم التمثيل بداخله يدفعه إلى أن يقدم أدواراً ببعض المسلسلات التى تلقى الضوء على فنانى مسرح الأقاليم الذين يمتلكون مواهب فطرية حقيقية، لكنهم بعيدون عن الأضواء والشهرة ولا يستطيعون ترك هوايتهم وعشقهم للمسرح إلى مجالات أخرى رغم كل الظروف غير المواتية.









صبرى عبد الرحمن

محمود ربيعى.. فنان شامل

محمود ربيعى طالب بكلية الحقوق جامعة القاهرة، بدأ مشواره الفنى كموديل فى الإعلانات، ثم اتجه إلى التمثيل على المسرح الجامعى، وخاض أولى تجاربه فى العرض المسرحى "بالعربى الفصيح" تأليف لينين الرملى، وإخراج هانى سراج.

ربيعى تعلم التمثيل فى الورش، فقد التحق بأكثر من ورشة فى عناصر العرض المختلفة منها "ورشة مدرسة الرقص الحديث"، حيث تعلم على أيدى مدربين أجانب، كذلك "ورشة كتابة سيناريو وتحليل شخصيات" مع الكاتبة "ماتين"، ثم ورشة إخراج مع المخرجة "جونشا" ومدير أكاديمية المسرح فى هولاندا "برونو"..

كما انضم محمود ربيعى إلى ورشة المخرج المسرحى "رمضان خاطر" وفرقة حكى المصاطب، حيث شارك فى نتاج الورشة وهو العرض المسرحى "ضاع القرد" المأخوذ عن حكاية أبو محمد الكسلان فى "ألف ليلة وليلة". ويشارك محمود حاليًا فى ورشة "رقص" مع الراقصة الفرنسية "لورانس".

ربيعى يستعد الآن لخوض عرض مسرحى من تأليفه يقوم على الارتجال والرقص والتمثيل.

محمود تأثر كثيرًا بالراحل أحمد زكى، ويعشق محمد صبحى ويحيى الفخرانى، كما أنه معجب بشدة بآل باتشينو.. ويتمنى أن يكون ممثلاً شاملاً مثل الفنان محسن محيى.. ولكن بطريقته هو.



مرام حسن

أحمد فهمى.. يحلم بالعالمية

كان عمر أحمد فهمى عشر سنوات عندما التحق بالمسرح فى ثقافة الطفل، وبدأ يتعلم التمثيل على يد "سمير العدل" فى عرض "طاحونة بهانة"، ثم توالت العروض بعد ذلك فشارك فى عرض "أمهات الكتب" لناجى الدسوقى، وبعدها شارك فى عرض "الأمانة" إخراج سمير العدل، ثم انتقل أحمد فهمى للعمل مع الفرق الحرة وانضم لفرقة "تمرد" التلقائية مع المخرج شريف صلاح الدين، واشترك فى عرضى "هوامش"، و "عرض البحر" ثم انضم للفرقة القومية بالمنصورة وشارك فى معظم عروضها "اللص والكلاب" و "ملك الشحاتين" إخراج سمير العدل و "كدبة من ألف كدبة"، و "نازلين المحطة الجاية" إخراج أحمد عبد الجليل.

جذبته أضواء الكاميرا فشارك فى كوميديا "رضا راضية ورضا مش راضى" إخراج هبة أبو زيد، ومسرحية "الواحد وأربعين حرامى" إخراج حسام الدين صلاح.

فهمى يحلم بالعالمية على الرغم من أنه كالسمكة لا يستطيع الابتعاد عن المسرح "ماء الحياة"، كذلك يحلم بتقديم المزيد من الأدوار. وأهم دور يريد أن يؤديه على خشبة المسرح هو دور "دياب" فى السيرة الهلالية.

عفت بركات

أريج سالم.. تحلم بميديا

أريج سالم بدأت أولى خطواتها الفنية على المسرح وعمرها 12عاماً، وكان ذلك على المسرح المدرسى بالأردن من خلال عرض "ليلى والذئب"، وبعده شاركت أريج فى عدد من العروض الناجحة منها "سيدى الرئيس" تأليف وإخراج د. محمد خير الرفاعى، "الأبواب المغلقة" إخراج علاء الجمل، كوميديا "حتى الموت" إخراج حكيم حرب، "سيزيف" إخراج فاندا فموه، وأيضًا "ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

ومع المخرجة مجد القصص شاركت أريج سالم فى "القناع" و "أبيض أسود".

تتمنى أريج انتشار المنهج التجريبى فى تقديم العروض، ووجود مخرجين متخصصين فى تقديم هذه النوعية من العروض، كما تحلم بتقديم دور ميديا على المسرح.

محمد حسن

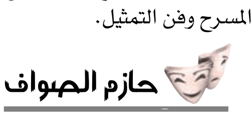
إيناس محمود.. تتمنى الالتحاق بالمعهد

إيناس محمود حسان 24سنة، حاصلة على بكالوريوس هندسة جامعة المنوفية، تعرفت على المسرح لأول مرة من خلال المسرح الجامعى فى تجربة مسرحية بعنوان "رباعيات حلم ضائع"، وكانت هذه التجربة جديدة بالنسبة لها حيث تعرفت خلالها على عالم مدهش بالنسبة لها وهو عالم المسرح، العالم الذى انجذبت له بشدة بعدما عاشت بداخله فترة، وإن كانت قصيرة إلا أنها كانت كافية لأن تجعلها تحب هذا العالم، ذلك لأنها ترى أن المسرح يساعد الممثل على أن يخرج ما بداخله من مشاعر وأحاسيس بالشكل الصحيح، ويستطيع من خلاله أن يثبت وجوده ويعبر عن ذاته وعن مجتمعه، مما يساعده على الوصول إلى شكل أقرب للكمال الروحانى والنفسى الذى يساعده على مواجهة الحياة وهمومها ومشاكلها المتعددة.



تجربتها الثانية فى المسرح كانت مسرحية "أوليفر تويست" المأخوذة عن رواية بنفس الاسم للكاتبة الروائى الشهير "تشارلز ديكينز" ومن إخراج المخرج الصاعد مصطفى مراد. وتعد هذه التجربة بالنسبة لإيناس المحك الحقيقى فى علاقتها بعالم المسرح والجمهور، حيث أتاحت لها هذه التجربة التعرف على إمكانياتها ومهاراتها الفنية التى لم تكن تكتشفها من قبل.

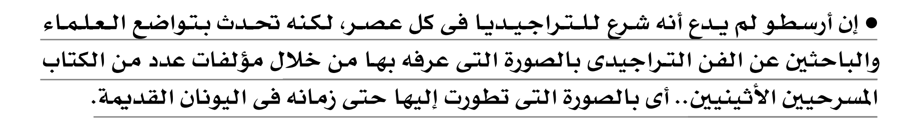
ومن أهم طموحات إيناس محمود فى الفترة القادمة هو تنمية موهبتها وصقلها بالشكل اللائق، فهى تطمح بعد الانتهاء من دراستها بالجامعة أن تلتحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، لعل هذه الخطوة تكون بدايتها الحقيقية كممثلة وفنانة تعشق المسرح وفن التمثيل.



حازم الصواف



• فرقة الرقص النوبى قدمت حفلا خاصا بمكتبة الإسكندرية مساء السبت الماضى بإشراف جمعية النهضة النوبية.






سيطرة «الإنشا» على النقد المسرحى

إن اهتمامى بالمسرح قراءة ومشاهدة بدأ منذ فترة الصبا، وقد طالعت نصوص كبار كتابنا، ميخائيل رومان ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور، ومحمد الماغوط وسعد الله ونوس، كما شاهدت عروضًا لكبار مخرجينا أمثال كرم مطاوع وأحمد عبد الحليم وسمير العصفوري.. إلخ، كما تابعت المقالات النقدية لكبار نقادنا أمثال د. محمد مندور، د. فوزي فهمي، على الراعى فاروق عبد القادر.. إلخ، ومازلت على العهد أتابع المسرح من خلال جريدتكم التى أصبحت بالنسبة لى مرآة أرى من خلالها ما يحدث فى الساحة المسرحية، وقد قرأت مقال الناقد عبد الغنى داود المعنون بـ "تشيللو.. كوميديا سوداء" المنشور فى العدد السابق، وقد لاحظت عددًا من الجمل التعميمية، فضلا عن شرح العرض دون الالتفات إلى جماليات العرض كثيرًا، فضلاً عن أحكام القيمة، وإضفاء بعض الصفات من مثل: "الكبير والرائع والبراعة والاقتدار"، أرجو من نقادنا أن يدخلون إلى العروض من خلال بنيتها الجمالية دون الدخول فى الجمل الإنشائية التى تسيطر على مقالات بعض نقاد المسرح.

محمد محمود الجمال

باب الشعرية - القاهرة

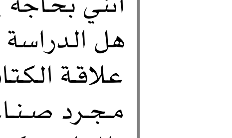
أريد أن أكون كاتبًا مسرحيًا

أنا يا سيدي من مرتادي الندوات والأمسيات وأذهب كثيرًا لمشاهدة المسرح، ولى محاولات فى كتابة النص المسرحى، وحين عرضت هذه النصوص على بعض المهتمين من النقاد أكدوا لى أنني بحاجة إلي الدراسة، وهنا أتساءل هل الدراسة وحدها تكفى؟! فهم يلغون علاقة الكتابة بالموهبة، وكأن الكاتب مجرد صناعة تتم فى ورش الكليات والمعاهد، كما أنني لاحظت أن بعضهم يسألنى هل أنت أكاديمي؟ أي تخرجت فى أكاديمية الفنون، وحين أهم بقول لا.. ألمح فى عيونهم رفضًا مبدئيًا لما أكتب، وكأن الكتاب لا بد أن يحصلوا على صك الكتابة من المعاهد التى درسوا بها. حقيقة أنا فى حيرة، وقد اقتربت من اليأس وأحيانا أفكر فى عدم مواصلة كتابة المسرح، بعد أن لمحت عقدًا كثيرة من أمثال النقاد الذين كتبت جريدتكم عنهم.

حسن أبو الأنوار

كفر الشيخ

الكتابة دائما سباقة للنقد، وهى تقوم على دعامتين مهمتين، الموهبة والدراسة، وليس شرطًا أن تكون أكاديمية، عليك مواصلة الطريق ويمكن أن ترسل لـ "مسرحنا" بنصوصك لنعرضها على المهتمين من المتخصصين؛ علهم يرون فيها ما يليق بنشرها، وأرجو ألا يصيبك اليأس من بعض نقادنا الذين يمتلئون بعقدة "إنت أكاديمي؟" دون امتلاك حقيقى للروح المعلمة التى ترتقى وتأخذ بيد الموهوبين.



دورات لموظفى المسرح

الأستاذ الدكتور أحمد مجاهد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة نعلم أنكم تمتلكون طموحاً كبيراً لتطوير الهيئة، وكثيراً ما يتحدث الخبراء فى التطوير عن المبانى وإعادة تجهيزها، وأنا أرى أنه لابد من إعادة النظر إلى الناشط الثقافى أولاً فهو الذى سيحافظ على المبنى ويفعل الأنشطة به، خاصة المهتمين بالنشاط المسرحى، فلماذا لا تقوم الهيئة بعقد دورات للأخصائيين الثقافيين لزيادة خبراتهم فى مجال المسرح، وتعريفهم بعناصر اللعبة المسرحية خصوصاً أن بعضهم يرفض هذا النشاط ويضع أمامه المعوقات، والمثل يقول «فاقد الشىء لا يعطيه»، فمتى نرى دورات تؤهل من يعمل فى المسرح لأن يرتقى بالعمل ويدرك أهمية ما يفعل؟، فضلاً عن الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح فى التنمية الثقافية وزيادة الوعى فى الشارع المصرى.

إبراهيم أبو رقية - القليوبية

مدرس لغة عربية

وعاشق للمسرح

المسرح فى آفاق عالمية

أشكر جريدة "مسرحنا" علي ما تقدمه لنا كمسرحيين شباب من معلومات قيمة وتغطية للعروض ودراسات، وتقديمها للكتب التى تتناول المسرح، وبهذه المناسبة فقد قرأت مسرحية "حسن البغدادي" من تأليف فليكر وترجمة وتقديم محمود محمد مكى فى سلسلة آفاق علمية، التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد جاءت المقدمة مفيدة جدًا، لأنها تناولت حياة المؤلف وأشهر أعماله وأسلوبه، إضافة للتعريف بالمسرحية.

من هنا أشكر السلسلة وأشكركم وأتمنى عرض مزيد من الكتب التى تقدم المبادئ والخطوات لمن يحبون المسرح.

محسن الصفتى

الشوبك - القليوبية.

الأخ العزيز محسن نشكرك على المتابعة الدؤوبة، ونؤكد لك أن السلسلة اسمها آفاق عالمية وليست "علمية"، لاهتمامها بنشر ترجمة الإصدارات العالمية من لغات مختلفة، ومترجم الكتاب قدم جهداً محترماً يليق بقدره المسرحيون جميعاً.

مسرح الموبايل

كل يوم نسمع عن صيحات غريبة فى التليفزيون والسينما والمسرح، فسمعنا عن مسرح العبث، فكيف يصنع العبث مسرح؟ والمسرح المضاد ما أعرفش مضاد لإيه مسرح الشارع وآهى أسامى كل يوم يخترعوها.. المسرح مسرح يا جماعة.. إنتو معقدينها ليه؟!.. يا ريت تخففوا من جرعة المصطلحات والإستصباب بتسمم مسرحى من التعقيدة اللي بنشوفه فى الكتابة.. مش كفاية مش عارفين نشوف مسرح كويس، أنا خايف لا يعملولنا "مسرح الموبايل"

أحمد نصار

عابدين - القاهرة

سنسامحك يابو حميد على أخطاء النحو من مثل "فكيف يصنع العبث مسرح" والصحيح "مسرحاً". كما أن المسرح أصبح علمًا له أساتذته، وله مدارسه ونظرياته، والأمر ليس بالبساطة التي تتحدث بها، ويا ليتك تتسامح مع الكتابات العلمية التى بالتأكيد مبنية على علم محترم.

أخاف أن أذكر اسمى

السيد الأستاذ رئيس تحرير جريدة "مسرحنا"، تحية طيبة لما تقدمونه من جهد لخدمة المسرح، وباختصار أنا طالبة فى إحدى كليات الجامعة بسوهاج، وكم تمنيت أن أكون ممثلة، لكننى أخاف من لوم أبى، وهو رجل شديد، يخاف جدًا علي، خاصة وأنا ابنته الوحيدة، ولم أجهر إطلاقًا بهذه الرغبة، لكننى أمارسها بين زميلاتي اللاتى يستحسن ما أقوم به من تقليد للممثلين والممثلات ويؤكد على خفة دمى. أنا خائفة جدًا من الإعلان عن ذلك حتى لا تعلم أسرتى فيتسبب ذلك فى عدم إكمالي لدراستي واعذرني لن أكتب اسمى، لكنني أردت أن أبوح بما فى صدري ربما توجه نصيحة للآباء الذين يقمعون مواهب أبنائهم وبناتهم.

خطاب يدعو للعجب فى زمن كنا نعتقد فيه أن البنت قد نالت نصيبًا من الحرية، ألهذا الحد يوجد آباء يقمعون بناتهم عن الإفصاح عن رغباتهن؟! عموماً ربما خوفك نابع من تصورات خاصة عن شدة والدك، حاولى أن تصارحيه، ومارسى موهبتك فى الجامعة، ربما تزيل ممارستك هذا الخوف الذى أصابنا بذهول.



المخرج مارس الرقابة الذاتية أولاً.. وبرضه مش عاجب

«فانتازيا الجنون».. أو كيف تحكمت الرقابة؟

حماس المخرج الشاب "حمادة فتوح" قاد خطواته إلى نص للكاتب السورى "عبد الفتاح رواس قلعة جى".. ففتوح كان يحلم فى تجربته الأولى بتقديم رؤيته للعالم من خلال نص "قلعة جى" الذى يحاكم العالم.

ورغم تحمسه للنص حتى قبل أن يكمل قراءته توقف حمادة عند المشهد الأخير من العمل والذى يصور يوم القيامة والملاك "إسرافيل"! ومارس حمادة "رقابة ذاتية"، لتتحول المحاكمة الغيبية إلى محاكمة بشرية ويتحول الملاك "إسرافيل" إلى "الغريب" رمز الضمير الإنسانى.

المفاجأة التى كانت فى انتظار فتوح أن رقابته التى مارسها على نفسه لم تكف الرقباء الذين أصروا على حذف عدد من الجمل الحوارية، ومشهدا للكرة الأرضية وهى تحترق!.

العرض تعثر فى محطة الرقابة وكاد تعنت الرقباء يحرمه من الظهور إلى النور من الأساس، لولا المرونة التى أبداها فريق العمل، وهى المرونة التى أرجعها فتوح إلى أن رسالة العمل وصلت للمتلقى متجاوزة "سدود" الرقابة، وقافزة فوق حواجزها.

"فانتازيا الجنون".. أول أعمال حمادة فتوح مخرجًا فى البيت الفنى للمسرح.

قال لـ "مسرحنا" أنه غير مشهد النهاية فى نسخة العرض لا لإرضاء الرقابة ولا خوفًا من محاذيرها، لكن لأنه يؤمن بالابتعاد عن الخوض فى الغيبيات.

ويشير فتوح إلى أن رؤيته وعمله لم يتأثرا بما أصر الرقباء على حذفه، لأن النص يطرح أفكاره بطريقة واضحة.

الفنان محمد عبد الوهاب الذى لعب دور "الغريب" أو الضمير الذى يظهر فى بداية الأحداث صامتًا يراقب الشخصيات والأحداث، ليقوم فى النهاية بمحاكمة الجميع. عبد الوهاب اعترف بتخوفه من الشخصية فى البداية، لأنها بلا أبعاد تاريخية، إضافة إلى كونها الشخصية الوحيدة غير الكوميدية فى العمل.

ويضيف عبد الوهاب: "دورى لا يتجاوز اثنتى عشرة جملة لكنى اعتبرته تحديًا وقررت خوضه.

عندما قرأ الفنان وليد فواز شخصية الشاعر.. "عمر بن أبى ربيعة" كما كتبها المؤلف وقع فى حيرة شديدة، وشعر أن الشاعر المهموم بالنساء شخصية تافهة، ولحل أزمة الشخصية قرر أداءها بشكل يتماشى مع الفانتازيا التى هى روح العرض.

ويضيف وليد: "أدخلت تعديلات كثيرة على الشخصية بغية الاقتراب من الجمهور.

ولأنه لا يحب الشخصيات الخيالية فضل محمد رزق أن يؤدى شخصية "الضابط" بدلاً من "أنطونيو" وهى الشخصية التى رشحه المخرج لها فى البداية ويقول رزق: أحببت أن أؤدى شخصية "الضابط" على صغر مساحتها لأنى شعرت أنها واقعية.. لحم ودم، بينما أشعر وأنا أؤدى شخصية فانتازية أو خيالية أننى أرتدى ملابس مقاسها كبير على".

الجزء الثانى فى العمل قامت به "جيسى عادل" من خلال ثلاث شخصيات هى: (المهرجة، وكليوباترا ، والثريا)، وكلها انعكاسات للمرأة / الحلم التى يسعى الجميع للوصول إليها كل بطريقته وكل لغايته الخاصة.

وتقول جيسى: "حذفت الرقابة جملتين من حوارى كان بهما بعض الفجاجة فاستبدلناهما بجملتين أخف ويؤديان نفس المعنى".

هبة طنطاوى مصممة أزياء العرض والتى ما زالت طالبة بالفرقة الثالثة بقسم الديكور بالمعهد قالت عن تجربتها: "تأتى خصوصية هذا العرض فى أنه فانتازى مقدم فى إطار واقعى، ولذلك كان يجب أن تكون الملابس خليطًا من الواقع والخيال، وقد تحدثت مع المخرج كثيرًا فى عدة جلسات حتى أمزج أفكارى وتصوراتى مع رؤيته.

مسرح السلام

فانتازيا الجنون

أعملوا مجانين زى ماانتم عاوزين

لكن النص زى ما احنا عاوزين

حسن الشربينى

حمادة فتوح غير المحاكمة الإلهية إلى البشرية والملاك إلى ضمير.. لأنه يرفض «الخوض فى الغيبيات»

هبة بركات

حكايات من دفتر الذاكرة

محمود عزمى.. تعلمت أصول المهنة من ذكى طليمات!!

مسمار جحا كانت أول مسرحية أقدمها كممثل محترف ويعود الفضل إلى القدير الراحل زكى طليمات الذى أخرج هذا العمل، وعن ذكرياته مع طليمات تحدث الفنان الكبير محمود عزمى، صاحب العلامات المميزة فى الحركة الفنية منذ بداية عمله كممثل.

ويقول عزمى إن زكى طليمات هو أول من دفع به هو وأبناء جيله إلى الاحتراف، فبعد تخرج الفرقة الأولى من معهد التمثيل، قام بتكوين فرقة المسرح الحديث وضم إليها مجموعة من خيرة خريجى الدفعة أصبحوا نجوما وعمالقة بعدها منهم حمدى غيث وفاتن حمامة وسميحة أيوب وعبد المنعم إبراهيم وغيرهم.

وفى مسرحية "مسمار جحا" تعلم عزمى احترام المسرح – وهو أمر للأسف لم يعد موجوداً الآن – وكانت معنا فى العرض الفنانة رفيقة الشام والتى أدت دور الأم، وكنا نعرض فى الأسكندرية وقتها وتأخرت عن موعد رفع الستار فى أحد العروض وكان قرار الأستاذ زكى طليمات لإنقاذ الموقف وسرعان ما طلب منى الفنان عبد الغنى قمر ارتداء ملابس رفيقة الشام وأداء دور السيدة بدلا منها، لأنه كان يجيد التقليد، وقبل دخول قمر إلى الخشبة لأداء الدور بلحظات وصلت رفيقة واعتذرت مطالبة بأداء دورها، إلا أن طليمات أصر ولم يتراجع فى قراره ودفع بعبد الغنى قمر إلى الخشبة لأداء الدور وقال طليمات وقتها.. "المسرح له تقاليده وتعاليمه وطقوسه التى يجب احترامها، وكان هذا بمثابة أول درس لى فى عملى كممثل مسرحى، وكان مصدر الإزعاج البعض إلا أن إيمانى بقدسية المسرح كان دافعا للحفاظ على هذا المبدأ..

ومن المواقف المضحكة التى تعرض لها محمود عزمى.. قال إنه أثناء مشاركته فى مسرحية "بنت جيرانى" كان يقوم بأداء ديالوج مع الفنان نور الدمرداش وأصيب نور وقتها بما يطلق عليه فى علم النفس "الشلل الوقتى"، حيث توقف عن الكلام فجأة بسبب نسيانه للحوار. وقام باختصار صفحتين ووجدت نفسى مضطرا لإعادة الحوار من بدايته حتى لا يشعر الجمهور بأى خلل فى العرض، وكانت فرصة لنور الدمرداش استعاد فيها ثباته وتركيزه واستكمال أداء الديالوج، وأصابنا هذا الموقف بورطة حقيقية ولكننى تمكنت من تجاوزها.

محمود عزمى

مجرد بروفة



يسرى حسان

اللجنة فين؟!

عادت لجنة المسرح للاجتماع.. عود حميد بإذن الله.. والله بعودة يا رمضان.. عفواً، والله بعودة يا لجنة.. لجنة المسرح فيها أسماء تخض.. يكفى أن رئيسها د.فوزى فهمى الذى لا أستطيع أن أقول له تلت التلاتة كام.. فقط؛ لأنى أحبه وأقدره وأحترمه.. وفقط لأنه فوزى فهمى.

وما دام الأمر كذلك.. فى الزمالك، فإن من حقنا، بل من واجبنا أن نسأل أعضاء اللجنة الموقرين عما أنجزوه خلال العام الفائت.. عن الأثر الذى تركته هذه اللجنة على الواقع المسرحى فى مصر.. عن الإضافة التى حققتها أو التى سعت إلى تحقيقها ولم يسعفها الوقت أو الظروف أو على أبو شادى ركض يتفرج.. على أبو شادى من أكثر المسئولين مرونة وأسرعهم استجابة لأى طلب يضيف شيئًا إلى الواقع الثقافى.. ود. فوزى فهمى.. ملك لكنه ليس كالملوك إذا دخلوا قرية..

ما الحكاية إذن ولماذا لا نشعر بوجود اللجنة.. أعرف أن اللجنة كانت وراء طرح موضوع المستقلين للنقاش خلال المهرجان التجريبى المنقضى.. الموضوع طُرح وقيلت فيه آراء ومقترحات كثيرة.. شدى حيلك يا لجنة.. ماذا بعد المناقشات والمداولات؟ نريد شيئاً عملياً على أرض الواقع.

وأعرف أيضًا أن هناك اقتراحًا بإصدار كتاب شهرى بواسطة المركز القومى للترجمة عن المسرح العالمى.. ما الذى تم فى هذا الموضوع؟

مش "كفاية حرام".. لجنة موقرة تضم عتاولة المسرح ويرأسها د. فوزى فهمى وتجتمع لمدة عام.. ننتظر منها ما هو أكثر.

المسرح المصرى بعافية.. بعافية كلمة مهذبة.. أعود إلى طبيعتى وأقول إنه زى الزفت.. عروض متهرئة تصنع على عجل.. ومسارح تسد النفس.. الأمر لا يتعلق بمسرح الدولة فقط.. يتعلق بحالة المسرح عموماً حكومة وأهالى.. منذ متى ولم نشاهد عرضاً مسرحيًا يشعرنا بطفرة ما.. أى طفرة على أى مستوى..

نادراً.. ونادراً جداً ما يلطشنا عرض يجعلنا نقول الله.. هناك اجتهادات فردية.. لكن لا توجد حركة يمكننا أن نمسك بها ونقول إنها تتميز بكيت وكيت.. هذا الأمر لا يتعلق بالمسرح وحده.. كل شىء فى مصر الآن يسير بالاجتهاد الشخصى.. لا توجد حركات!

ليس مطلوبًا من اللجنة طبعا أن تنتج عروضًا مسرحية.. ولا مطلوبًا منها أن تكون رقيبًا على المسرح، ولا أى شىء من هذا القبيل.. هى لجنة من الحكماء.. زادها الله حكمة.. المفروض أن تشخص الداء وتقترح الدواء.. أن تنزل أرض الواقع.. أعرف أنهم ينزلون.. لكن كل بصفة شخصية.. لو نزلوا وفى ذهنهم أنهم أعضاء اللجنة لكان ذلك أفضل.. منهم سنستفيد.. أكيد سيخرجون بمقترحات وتوصيات تسهم فى استعادة مسرحنا لعافيته.. أرجوهم أن يفعلوا، فالجماهير تهتف اللجنة فين.. المسرح أهو.. انزلى يا لجنة.. نزلت عليك.. السلامة!!

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر